H
272

Archäologisches Museum

zur Erläuterung der Abbildungen aus dem classischen Alterthume

für

Studirende und Kunstfreunde

von

C. A. Böttiger.

Erster Heft.

Ariadne.

von Halder. N. 2344.

Weimar,
im Verlage des Industrie-Comptoirs

Nachricht.

1. Von diesem Archäologischen Museum, welches der ausführliche Commentar zu den Archäologischen Tafeln ist, erscheint so oft ein Heft als einer von letzterem Werke herauskommt.

2. Man kann jeden Heft, welcher 9 Gr. Sächs. oder 40 Kreuzer Reichs-Cvrt kostet, auch einzeln für sich, und ohne den Archäolog. Tafeln haben.

3. Man kann dieß Werk in allen guten Buch- und Kunsthandlungen, bey allen Postämtern, und bey allen Addreß-Zeitungs- und Intelligenz-Comptoiren in und außer Teutschland bestellen und haben. Diejenigen Privatliebhaber aber, welche sich direct an uns wenden, eine Bestellung von wenigstens 5 Exemplaren machen, und uns die Zahlung dafür baar einschicken, erhalten (wie von allen unsern übrigen Verlags-Artikeln) das fünfte Exemplar frey, oder 20 pro Cent Rabbat vom Geldbetrage.

F. S. privil. Industrie-Comptoir.

H 272

Archäologisches Museum

zur Erläuterung der Abbildungen aus dem classischen Alterthume

für

Studirende und Kunstfreunde

von

C. A. Böttiger.

EIGENTHUM DER STADT AUGSBURG

Erster Theil.

Weimar,
im Verlage des Industrie-Comptoirs
1801.

[nur dieser 1. T. vorhanden]

Vorbericht.

An theuern und wohlfeilern Bilderbüchern für Mythologie und Alterthümer ist schon lange kein Mangel mehr gewesen. Wie oft haben die Franzosen ihren Montfaucon in neue Gestalten und Formate gegossen! Und wir Deutschen haben nach alter Gewohnheit fast jede dieser Umgestaltungen, die nicht immer im Wunderkessel der Medea auch verschönende Verjüngungen waren, treulich übergetragen und hier und da auch mit einigen eigenthümlichen Infusionen zu tingiren nicht ermangelt. Man denke nur an die seichte Compilation von Lees, an die zweimal mislungenen Versuche den Bardon

auch für uns noch einmal aufzukochen u. s. w. Indeß hat diese ganze Liebhaberei eine ganz andere Wendung genommen. Das Studium der Antike ist zu einer neuen Wissenschaft, zur Archäologie aufgewachsen. Die Anwendung davon auf architectonische Verzierungen in unsern Wohnungen und Gärten, auf unsern Schaubühnen und Maskenbällen, in unsern Hausgeräthen und Bücherornamenten und selbst in manchen Theilen des Putzes und der weiblichen Kleidung ist täglich vor unsern Augen und also auch in unsern Gesprächen, in unsern gangbaren Lesereien und noch mehr in unsern Geistesproducten von höhern Ansprüchen. Also bekümmern sich auch jetzt weit mehrere in denjenigen Ständen und Verhältnissen, die mit der eigentlichen Buchstabenweißheit und Gelehrsamkeit sich nie befreunden mögen, um antiquarische Gegenstände und Bildwerke aus dem klassischen Alterthum. Da nun gerade sie ihrer äußeren Lage, ihrem Rang und Vermögensumständen nach gewöhnlich den meisten Einfluß auf die Bildung des Geschmacks und was man herrschende Mode nennt, zu haben berechtigt sind, oder sich doch für berechtigt halten; so ist es keinesweges gleichgültig, welche Gegenstände und mit welcher Auswahl und Behandlung ihnen

auf die angenehmste Weise in die Hände gespielt werden. Eine Sammlung des schönsten und zierlichsten, was uns von den Bildwerken der Alten übrig geblieben ist, und was auch der verfeinerte Weltmann, die gebildete Frau gern ansähe, oder doch bei der Erziehung ihrer Kinder gebraucht wünschen möchte, scheint gerade jetzt eine Foderung der Zeit selbst zu seyn, und manchem eine willkommne Begegnung werden zu wollen. Nur schlösse der Wunsch, einer Sammlung der Art auch in diesen Zirkeln Eingang zu verschaffen, zum ersten alle strenge und systematische Aufeinanderfolge allzuverwandter Gegenstände schon darum aus, weil Mannigfaltigkeit und Abwechslung hier das erste Gesetz und die Bedingung einer freundlichen Aufnahme seyn müssen. Wer würde einen ganzen Heft voll egyptischer Idole oder voll römischer Armaturen und Kriegsgeräthschaften mit Vergnügen durchblättern! Aber eben so zweckwidrig würde auf der andern Seite bunt zusammengewürfeltes Allerlei, ein Guckkasten voll ungereimter Zusammenstellung der ungleichartigsten Gegenstände, wie einige neuere Versuche beweißen, ausfallen müssen. Doch das bildende Alterthum ist ja zum Glück so vielseitig und reich, daß in ihm die Verbindung des Man-

nigfaltigen zu Einem sogar ein neuer Reiz und eine nie versiegende Quelle der Unterhaltung werden kann. Jede Fabel des Alterthums, in so fern sie Gegenstand der bildenden Kunst wurde, erhielt durch zarteres Ausspinnen ihrer Grundfäden eine vieldeutige Bildsamkeit und wurde nach und nach ein schöngerundeter Kunstcyclus. Nur auf diesem Wege konnte das Geschichtliche ein dankbarer Stoff der Darstellung werden. Vereinigt also nur jeder einzelne Heft eines solchen Werks die verschiedenen Acte und Fortbildungen Einer Fabel: so entsteht dadurch ein in sich selbst geschlossenes und auch für die Nachahmung neuerer Künstler lehrreiches Ganze, ohne der Mannigfaltigkeit zu schaden, die noch durch die Veränderung der äußern Formen des Kunstwerkes als Statüe, Relief, geschnittener Stein, Münztypus, Gemälde u. s. w. um ein beträchtliches vermehrt wird.

Ein Versuch der Art ist mit dem ersten Hefte der Abbildungen zu Erläuterungen des classischen Alterthums, der mit diesem archäologischen Museum zugleich ausgegeben wird, um die Gesinnungen des Publikums zu erforschen angestellt worden. Die Fabel der Ariadne, ein populäres Thema

für unsere Schaubühnen und Gemäldeausstellungen wird hier als ein vor sich bestehender Kunstcyklus in ihren verschiedenen Hauptmomenten vorgestellt. Bald ist es die verlassene, bald die schlummernde, bald die vom Bacchus gefundene und mit ihm neu vermählte Ariadne. Wie schön verschlingt und rundet sich hier alles zu einer fröhlichen Auflösung! Und welche Mannigfaltigkeit nach Maßgabe der durch die Verschiedenheit der Kunstwerke selbst gebotenen Behandlung. Erst ein antikes Wandgemälde aus den herculanischen Alterthümern, dann eine der berühmtesten Bildsäulen in Marmor, dann einige Vorstellungen auf geschnittenen Steinen, und endlich ein reiches Bildwerk in erhabener Arbeit auf einem alten Sarkophag, zu welchem sich noch, als eine antiquarische Hilfstafel, die neuesten Vorstellungsarten über die Ruderschiffe der Alten gesellen. Auf ähnliche Weise kann nun das ganze bilderreiche Alterthum nach und nach unsern Blicken vorübergeführt und an jede einzelne Fabel eine antiquarische Untersuchung zur deutlichen Uebersicht des Ganzen angeknüpft werden. Alles kommt hierbei auf eine vollständige Kenntniß der über jeden Gegenstand vorhandenen Kunstwerke an, um daraus das Gemeinfaßlichste, Zierlichste und Lehrreichste auszu-

heben, und auf die gewissenhafte Sorgfalt, womit sie kopirt und auf die Kupfertafeln übergetragen wurden. Beides ist mit nicht geringen Schwierigkeiten verbunden, und ich würde bei einer reifern Erwägung derselben kaum den Muth gehabt haben, zur Ausführung eines solchen Plans die Hände zu bieten, wenn sich nicht Hr. Professor Meyer zur thätigsten Theilnahme und Mitherausgabe hätte bewegen lassen. Sein langer Aufenthalt in Italien und die verständigste Benutzung der dortigen Museen, an welchen damals noch kein Sieger das alte Wiedervergeltungsrecht geübt hatte, die reiche Sammlung von Handzeichnungen und niedergeschriebenen Bemerkungen, die sich in seinen Händen befinden, und die bewundernswürdige Gegenwart seines Gedächtnisses machen es ihm möglich, beinahe über den ganzen vorhandenen Kunstschatz des Alterthums auch von hier aus zu gebieten. Die Zeichnungen und Kupferstiche werden von hiesigen Künstlern unter seinen Augen entworfen und ausgeführt, und er läßt sich dabei weder Mühe noch Zeitaufwand verdrießen. Die Käufer dieser Hefte können also sicher seyn, daß sie hier durchaus keine bloßen Nachstiche und Wiederholungen aus bekannten Kupferwerken bekommen (wiewohl diese

alle auch benutzt werden, und wiewohl auch ihre Benutzung bei der bekannten Kostbarkeit der seltnen und größern unter ihnen für viele Käufer etwas sehr erwünschtes seyn muß); sie können sicher seyn, daß wo auch jene wirklich zum Grunde liegen, sie doch durch aufmerksame Vergleichung mit anderweitigen Hilfsmitteln und durch zweckmäßige Zusätze um vieles brauchbarer und lehrreicher gemacht wurden. So ist die Colorirung eines herculanischen Gemäldes, womit dieser Heft anfängt, eine wahre Seltenheit, da bekanntlich nur die Kaiserin Katharina, und einige englische Millionairs colorirte Exemplare von den Herculanischen Alterthümern besaßen und selbst diese noch manchem gegründeten Zweifel unterworfen sind. Die schlafende Ariadne auf der zweiten Tafel ist zwar nach dem sehr brav ausgeführten Kupferstiche im Museum Pio-Clementinum gestochen, aber in einigen Theilen doch vom Hrn. Prof. Meyer nach eigenen Beobachtungen an Ort und Stelle retouchirt worden. Auch soll unsrer Absicht nach jeder Heft wenigstens einige noch gar nicht bekannt gemachte Kunstwerke enthalten, und also auch durch Neuheit den Sammlern die alles vorige besäßen, willkommen seyn. So ist das Relief mit den Pantherara-

deken auf der letzten Tafel von einem noch nicht bekannt gemachten Bildwerk auf Terra Cotta entlehnt und die zwei ihm zur Seite stehenden Gemmen, wovon die eine im Besitz des Hrn. Geheimen Raths von Göthe sich befindet, genau nachgezeichnet worden.

Wenn nun durch Auswahl und Ausführung der Kupfertafeln dahin alles Ernstes gesehn wurde, daß dadurch etwas Neues und Besseres, als bis jetzt unter uns da war, geliefert, und der jetzt überall geweckte Geschmack an der hohen Simplicität und geistreichen Bedeutsamkeit der Antiken immer mehr genährt und gebildet würden: so hoffte man durch den ihnen beizufügenden Commentar auch für die jüngern Liebhaber der Archäologie und Alterthumskunde, so wie überhaupt für Alle, die in den Geist jenes Originalvolkes, das uns in den Künsten stets Muster und Richtschnur bleiben wird, etwas tiefer einzudringen Lust haben, nach und nach ein nützliches Werk zu liefern. Es soll theils die neuesten Forschungen und Resultate über Mythologie und Alterthum in schnelleren Umlauf bringen, theils auch aus eigenen Mitteln neue Ansichten und Beobachtungen aufstellen. Ja man wünschte dadurch für diese

Wissenschaft überhaupt ein Repertorium zu bilden, das am Ende mit gnügenden Registern und Uebersichten versehen, das Ganze nach Möglichkeit umfasse und zusammenstelle. Den Kupfertafeln gegenüber sind nur die nothwendigsten Erläuterungen in gedrungener Kürze beigefügt. Hier konnten daher auch nur die allgemeinsten Ideen historisch mitgetheilt werden, so viel als jemand beim Selbst-Unterricht und gleichsam auf den ersten Anlauf zu erfahren wünschen mag. Dagegen durfte es dem eigentlichen Commentar dazu im archäologischen Museum weder an der Ausführlichkeit in der Erzählung selbst, noch an der Gründlichkeit in den jedem Abschnitt beizulegenden Anmerkungen fehlen. Aber auch hier wird vieles als bekannt vorausgesetzt, und wer das Buch als einen Nachtrag zu einem gewöhnlichen Compendium der Mythologie und Alterthümer brauchen wollte, würde sich diesen Mißgriff selbst zuzuschreiben haben. Um die gemeine Masse dieser Kenntnisse in Bereitschaft zu haben, darf man sich jetzt nur das mit Fleiß zusammengetragene Funkische Realschullexicon oder das von dem verdienstvollen Millin zweckmäsig bearbeitete Wörterbuch des Chompré*)

*) Dictionaire portatif de la fable pour l' intelligence des

anschaffen. Meine Absicht ist vielmehr dahin gerichtet, den Mythos selbst, der den Kunstwerken zum Grund liegt, bis auf seine frühesten historischen Veranlassungen aus den ältesten Dichtersagen zu entwickeln, und die verschiedene Anwendung zu zeigen, die davon der feinere Kunstsinn der Griechen nach Verschiedenheit des Stoffs, in welchem er sein Kunstwerk arbeitete, und des Gebrauchs, zu welchem es bestimmt war, von ihm zu machen wußte. Hier ist, wenn ich mich nicht irre, noch vieles zu thun übrig und von mehr als einer Seite für unser Studium der Antike ein immer reicherer Gewinn zu erwarten. Ich habe indeß den Commentar selbst, so viel wie möglich war, auch für bloße Dilettanten dadurch genießbar zu machen gesucht, daß ich alle Beweise und tiefer eindringende Winke in die Anmerkungen verwieß, die ein jeder nach seinem Belieben mitlesen oder überschlagen kann. Nur wegen der Beibehaltung dieser freilich etwas zurückschreckenden Rüstkammern mache man mir keine Vorwürfe. Ich wünsch-

poetes, des tableaux, statues, pierres gravées, medailles, par *Chompré*, nouvelle édition revue, corrigée et considerablement augmentée par A. L. *Millin* Paris, Desray, 1800. 1000. S. in 8. (8 Liv.)

te dem Buch auch in gelehrten Schulen eine günstige Aufnahme zu verschaffen. Dort soll niemand dem andern etwas aufs Wort glauben. Ich habe darum auch niemand etwas aufs Wort geglaubt, und alle Stellen und Citate, die darin vorkommen, sind durch eigene Lectüre gesammelt, geprüft und als die zweckmäßigsten unter vielen andern erfunden worden. Auch enthält manche kleine Note das Resultat langer Forschungen und die Grundzüge zu ganzen Abhandlungen, die zu schreiben es mir vielleicht stets in meiner jetzigen Lage an Muße und Bequemlichkeit fehlen wird.

Mit jener Entwickelung der Mythen für den artistischen Zweck steht noch eine andere Absicht dieses Commentars in genauer Verbindung. Bei berühmtern Bildsäulen und Kunstwerken, die nach und nach einzeln aufgeführt werden sollen, wünschte ich die Geschichte ihrer Aufstellung, Deutung und Vervielfältigung durch Kopieen und Kupferstiche wo nicht allemal zu erschöpfen, doch in ihren Grundzügen aufzuzeichnen, worin dann eigener Fleiß das Fehlende leicht nachtragen kann. Ein Beispiel der Art mag die sogenannte Cleopatra in Belvedere auf der zweiten Tafel dieses

Heftes seyn. Für die angehenden Liebhaber der Archäologie (und auf diese wird bald alles antiquarische Studium ganz allein zurückgeführt werden müssen) wird es vielleicht nicht ohne allen Nutzen seyn, nicht allein die Fehlgriffe, die selbst große Kenner des Alterthums in der Auslegung jener Denkmäler zuweilen verschuldeten, sondern auch die Ursachen, wodurch sich jene Ausleger blenden und irre führen ließen, kritisch angegeben zu finden. Als ein Beleg dazu kann außer der antiquarischen Hilfstafel auch die vierte und fünfte (sie muß des Formats und Inhalts wegen für eine doppelte gelten) vielleicht angesehn werden. In der Auslegung des dort abgebildeten Reliefs irrte, wie ich gezeigt habe, selbst Visconti, dem doch in diesem Fache ohne Widerrede der erste Kranz gebührt. Eine wahre Zierde dieses Commentars sind die jedem Abschnitt beigefügten artistischen Bemerkungen meines Freundes und Mitherausgebers, des Hrn Professors Meyer. Ueber die Kunst als Kunst gebührt nur dem Künstler, der es ist, das Urtheil in letzter Instanz. Was er hierbei zu bemerken fand, ist größtentheils aus der lebendigen Anschauung der Originale selbst geschöpft, und muß

für Kunstliebhaber und Kunstgenossen eine stets willkommene Gabe seyn.

So viel über die Absicht dieser Unternehmung! Sie ist kostbar und will durchaus nicht nach dem Maaßstab unserer gewöhnlichen Bilderbücher gemessen seyn. Eben darum können auch die Hefte nicht allzurasch auf einander folgen. Vier Hefte der Abbildungen nebst dem Commentar werden auf einen Band gerechnet, und zu mehrern dürften wir uns in einem Jahr auch nicht anheischig machen. Jeder Heft der Abbildungen enthält 5 Kupfertafeln, statt deren aber auch nach Beschaffenheit der abzubildenden Kunstwerke längere Tafeln, die für zweie gerechnet werden müssen, gegeben werden könnten. Der Commentar dazu beträgt zu jedem Hefte 6 bis 7 Bogen. Jeder Band erhält eine allgemeine Inhaltsanzeige und ein vollständiges Sachregister. Die Hefte der Abbildungen und des Commentars werden einzeln in besondere Umschläge broschirt ausgegeben, auf welchen die Inhaltsanzeige besonders angegeben ist. Beide können nicht füglich von einander getrennt werden.

Möge nun auch durch diese Unternehmung das Reich des Schönen, was auch Wahr ist, und des Wah-

ren, was allein Schön ist, gefördert und befestigt werden. Unser Eifer dem Ziele, an welches auch bei dem treuesten Bestreben nur Annäherung möglich ist, in immer engern Kreisen zuzurücken, wird mit dem Verfolg selbst wachsen und erstarken.

Weimar den 20. April 1801.

Böttiger.

Archäologisches

Museum.

Erste Tafel.

Die erwachte Ariadne.

„Das hast du ja wohl als Ammenmährchen schon ge„hört, daß Theseus, welcher pflichtvergessen handelte, „oder auch nicht so (wenn anders Bacchus das Schick„sal lenkte), die Ariadne auf der Insel Dia schlafend „verließ; denn die Ammen erzählen gar gern solche „Geschichtchen und weinen auch ihr Stückchen dazu.“ So beginnt der Führer eines lehrbegierigen Knaben, der sich auch gern Bilder erklären ließ, die Auslegung eines alten Gemäldes, welches die schlafende Ariadne, vom Bacchus und seinem Gefolge überrascht, vorstellte. [1]) Ich darf um so weniger Bedenken tragen auch meine Erklärung des vorliegenden Gemäldes mit jenen Wor-

ten des alten Philostratus anzufangen, da diese Erklärungen zunächst auch nur für jüngere Leser bestimmt sind, und da das Bild, von welchem hier die Rede ist, an derselben Küste von Neapel, wo Philostratus vor 1700 Jahren seine Bilderschau hielt, in neuern Zeiten ausgegraben wurde (in dem verschütteten Pompeji 1746) und wenn anders die königl. Galerie zu Portici, wie man versichert, den um die Wette plündernden Franzosen und Britten entronnen ist, in jenem Museum auch noch gesehen wird. Das vorliegende Gemälde stellt also die erwachte Ariadne vor auf der Insel Dia, oder wie sie später genannt wurde, auf Naxos. Doch ehe wir uns noch mit den einzelnen Theilen desselben beschäftigen, dürfte ein Blick auf den Fabelkreis, woraus die Kunst diesen lieblichen Gegenstand entlehnte, nicht ganz überflüssig seyn.

Nach einer uralten athenienfischen Stammsage zwang der mächtige König von Kreta Minos II., der die griechischen Gewässer von den Carischen, Lycischen und Phönizischen Seeräubern reinigte und dann selbst sich die Herrschaft über die See anmaßte [2]), die Athener durch seine Seemacht zu einem entehrenden Tribut von sieben Jünglingen und sieben Jungfrauen, die dann auf Lebenszeit als heilige Sclaven dem Tempeldienst [3]) in Kreta geweiht blieben, eine Sitte, die wir fast unter allen halbcultivirten Völkerschaften des frühesten Alterthums antreffen. Das Loos bestimmte in Athen die Knaben und Mädchen, die zu diesem Sclavenzoll abgeführt werden sollten. Bei der dritten Ablieferung ent-

stand ein allgemeines Murren gegen den damaligen König von Athen Aegeus, der diese Schmach viel zu geduldig hinnahm. Hierauf bot sich sein einziger, erst aus der Fremde gekommene, und von seinem Vater erkannte Sohn, Theseus, freiwillig an, selbst mit nach Kreta zu gehn, und sein Vaterland auf immer von jenem schimpflichen Menschenzoll zu befreien. Es gelang ihm mit Hülfe der Ariadne, der Tochter des kretensischen Königs, die Kämpfe und Abentheuer, die Minos ihm auferlegte, glücklich zu bestehn und die Verpflichtung zu jenem grausamen Tribut auf immer aufzuheben. Ariadne begleitete den Theseus auf seiner Rückreise, starb aber während der Ueberfahrt auf der Insel Naxos, wahrscheinlich in Kindesnöthen. Theseus selbst ärndete großen Ruhm von dieser Unternehmung, und stiftete zu ihrem immerwährenden Andenken mehrere Gedächtnißfeste. Denn diese waren damals der sicherste Griffel, womit man in das Gedächtniß sinnlicher Menschen die Stiftungen und Verdienste großer Vorfahren eingrub. Eine heilige Procession, die jährlich von Athen nach Delos gesandt, noch nach vielen Jahrhunderten dem Sokrates im Gefängniß auf 30 Tage das Leben fristete [4]), und das Fest der Oschophorien, worin die ganze Geschichte mimisch vorgestellt wurde, lassen uns keinen Augenblick zweifeln, daß sich jene ganze Ueberlieferung auf eine wahre Begebenheit gründete. Ein neuerer Geschichtschreiber leitete sogar mit vielem Scharfsinn alle weise Einrichtungen, wodurch Theseus der erste Schöpfer des athenienſischen Staats wurde, aus den Kenntnissen ab, die der muthvolle Jüngling

damals in Creta, der Wiege der griechischen Cultur, einzusammeln Gelegenheit hatte [5])

Das einfache Faktum: Ariadne starb auf Naxos, bildete sich unter der verschönenden Hand griechischer Liedersänger und Sagensammler bald zu einer ganzen Reihe neuer Dichtungen aus. Den Keim von allen diesem enthält eine Stelle in der Odyssee, wo Ulysses unter den Heroinen im Schattenreiche auch die Ariadne erblickt — Ariadne voll Anmuth,

Minos reizende Tochter, des allerfahrnen, die Theseus
Einst aus Kreta daher zur heiligen Flur von Athenä
Führte, doch nimmer genoß: denn Artemis hemmte zuvor sie
In der umfluteten Dia, nachdem ihr gezeugt Dionysos.
Odyssee XI. 321 — 25 nach Voß.

Aus mehrern alten Ueberlieferungen, die uns Plutarch im Leben des Theseus aufbewahrt hat, läßt sich mit vieler Wahrscheinlichkeit so viel schließen, daß der Ausdruck: Artemis hemmte sie, von einem schnellen Tod, den der Aberglaube damals den Pfeilen der Artemis zuschrieb, zu verstehn, und die Ursache dieses Todes in ihrer Schwangerschaft zu suchen sey. [6]) Den dunkeln Ausdruck vom Zeugniß des Bacchus hat schon der attische Sagensammler Pherecydes von einer Entweihung der heiligen Grotte des Bacchus verstanden, der daher auch diesen Frevel durch die Artemis gestraft habe. [7]) So wurde also die ursprüngliche Erzählung in ein mythisches Mährchen eingekleidet, welches wie es der Sänger der Odyssee vor Augen haben konnte, ohn-

gefähr so lauten würde: „Als Theseus in Naxos landete, überfielen plötzliche Geburtswehen seine treue Begleiterin, die Ariadne. Eine heilige Grotte mit Epheuranken und Weinstöcken umschattet empfing die Hülfsbedürftigen. Aber Bacchus zürnte dieser Entweihung seines Heiligthums, und auf sein Zeugniß tödtete Artemis die Frevelnde." Es ist lehrreich und angenehm, der allmäligen Ausbildung dieses Mythos immer weiter nachzugehn. Die Vorstellung von ihrem Tode und der Veranlassung dazu war hart und unpoetisch. Lieber dichtete man: Theseus habe sie lebend auf Naxos verlassen. Aber über die Ursache war man wieder verschiedener Meinung. Man hatte ein altes Lied vom Hesiodus, nach welchem Theseus aus Liebe zur schönen Aegle diese Untreue an seiner Erretterin beging. Aber Pisistratus, welcher die alten Gesänge der Homerischen und Hesiodischen Sängerschulen zuerst für die Rhapsoden an den Panathenäen ordnete, lies diesen Vers aus Patriotismus für den athenischen Stammhelden aus jenem Gedichte des Hesiodus weg, [8]) und die Athener, um ihren hochgepriesenen Theseus vom Vorwurf der Undankbarkeit und Untreue rein zu waschen, ermangelten nicht diese vorgebliche Untreue gegen die ihnen vom Haus aus verhaßte Kretenserin, durch allerlei Ausschmückungen und Zusätze zu bemänteln und zu beschönigen. Bacchus, der Schutzgott der Insel, bot den Fabelnden dazu die schönste Gelegenheit. Bald hieß es: Bacchus habe die Ariadne dem Theseus mit Gewalt entführt, der darüber ganz untröstlich und so bestürzt gewesen sey, daß er die dringendsten Bitten seines alten Vaters

darüber vergaß. Bald sollte der Gott dem Theseus im Traum erschienen seyn und ihn durch Drohungen bewogen haben, seine Rechte an die Ariadne durch eine schnelle Flucht aufzugeben. [9]) Doch da nun ihre Fabel zugleich in den weiten Mythenkreis des Bacchus verflochten wurde, so eröffnete dieß auch den Bacchischen und erotischen Dichtern ein weites Feld zu verliebten Klagen und frölichen Scherzen. Da wurde die Vergessenheit des Theseus, die der Gott über ihn geschickt haben sollte, ein Sprichwort in der Rede der Verliebten (Theocrit II, 45). Die Situation der erwachenden Ariadne, die sich nun verlassen, allein, den Raubthieren, und dem Hunger auf der wüsten Insel Preis gegeben sieht, welch ein dankbarer Stoff zu einer der rührendsten Heroiden! Was wir in Catulls Hochzeitlied auf Peleus und Thetis noch in dieser Gattung besitzen, ist ohnstreitig eine der erhabensten und rührendsten Stellen, die uns aus dem Alterthum übrig geblieben sind und läßt uns den Verlust des griechischen Originals, mit dem Catull wetteiferte, nur um so schmerzlicher empfinden. [10]) Dem unaussprechlichen Jammer erliegt endlich die Natur. Ariadne sinkt für Ermattung in einen Schlummer, den doch von Zeit zu Zeit ängstende Traumbilder beunruhigen. Vom Siegeszuge aus Indien zurückkehrend erscheint jetzt plötzlich von allen seinen Gefährten und Dienern umrauscht, mit jubelnden Getümmel, Flöten und Cymbelklang Dionysos, der Wonne spendende, ewig jugendliche Gott. Er erblickt die Schlummernde und winket dem lärmenden Haufen Stillschweigen und Ruhe. In stummes Erstaunen ver-

loren huldiget der Gott den Reizen der holden Schläferin. Sie erwacht, um — auf immer in seine Arme zu sinken. Die auf Erden verzweifelnde wird himmlisch getröstet, die gebeugte über alles Irdische erhoben, die Braut und Triumphgenossin des sanftesten Tigerbändigers, eine siegprangende Himmelskönigin. Ihre Krone verkündet noch jetzt als flammendes Sternbild zu welchen Seeligkeiten ihre Gebieterin aufstieg. Mag immer, wie es wohl sehr wahrscheinlich ist, diese heilige Hochzeit und Verklärung eines sterblichen Mädchens zum Theil nur als profane Hülle eines mystischen Sinnes angesehn werden, der nur den Eingeweihten in die Bacchischen Geheimnisse klar wurde, [11]) auch als bloße Fabel umfängt sie ein weiches Gemüth mit einem unwiderstehlichen Zauber. Auch in ihr ist, wenn ich mich so ausdrücken darf, ein Stand der tiefsten Erniedrigung und der glorreichsten Erhöhung. Der sich ganz hingebenden, tief gekränkten und bekümmerten Liebe wird der Sternenkranz zu Theil, der durch tausend liebliche Dichtungen des Alterthums verherrlicht noch jetzt in der Hand des verständigen Künstlers zur bedeutendsten Allegorie im Himmel und auf Erden wird [12]).

Einer so reichen und bildsamen Dichtung wußte sich auch die Kunst schon früh bei den Griechen zu bemächtigen. Die älteste Vorstellung sah Pausanias auf dem Kasten des Kypselos zu Olympia. Da war Ariadne den Kranz in der Hand haltend und gegenüber Theseus mit der Lyra vorgestellt [13]). In der Folge, wo auch dieser Fabelkreis seine volle Ausbildung erhal-

ten hatte, erscheint uns die schöne Kretenserin vorzüglich in dreierlei Situationen auf alten Kunstwerken: I) als die erwachte, trostlose, klagende, II) als die schlummernde entweder allein, oder schon von Bacchus und seinem Gefolg beschlichen, III) als die triumphirende, mit ihrem neuen Gemahl, dem Bacchus glorreich einherziehende. Die zweite und dritte Vorstellung soll bei den Erläuterungen der zweiten und vierten Tafel dieses Heftes noch etwas ausführlicher betrachtet werden. Hier haben wir es nur mit der ersten zu thun.

Vielen unserer Leser schwebt das Erwachen der verlassenen Ariadne aus einem bekannten Melodrama dieses Namens, in welchem einige unserer genanntesten Schauspielerinnen zu erglänzen pflegten, noch sehr sinnlich vor Augen, und wenn jenes Stück jetzt nicht mehr mit so viel Gunst und Beifall aufgenommen wird, wie vordem: so liegt die Schuld weit weniger an den Stoff, der noch immer die rührendsten Situationen und Darstellungen darbietet [14]), als an der ungeschickten Behandlung desselben, und an der täglich zunehmenden Ueberzeugung, daß bloße Declamation zwischen der Musik eingeschoben zwei ihrer Natur nach unvereinbare Dinge zu verschmelzen vergeblich bemüht sey. Es ist befremdend, daß sich selbst unter den Titeln der verloren gegangenen Schauspiele der Griechen keine Spur findet, welche uns eine dramatische Behandlung dieses Gegenstandes auf der atheniensischen Bühne vermuthen ließe, da er doch vor vielen andern, besonders zu einer Satyrhandlung, sehr geschickt war [15]). Aber der bildenden Kunst blieb er

nicht fremd. Ich vermuthe, daß von irgend einem berühmten Meister schon früh ein Gemälde unter den Griechen vorhanden war, welches die Ariadne nach ihrem ersten Erwachen voll Verzweiflung ins Meer hinausblickend vorstellte. Vielleicht deutete dieß schon Polygnotus auf jenem Gemälde in einer der Tempelhallen zu Delphi an, wo sie, nach der etwas verworrenen Beschreibung des Pausanias auf einem Felsen sitzend vorgestellt war [16]. Einige spätere Wandgemälde, die sich unter den Herculanischen Alterthümern erhalten haben, und die alle, obgleich nach verschiedenen Momenten, das erste Erwachen der noch auf ihrer Lagerstätte ruhenden, nur mit dem Oberleib aufgerichteten Ariadne ausdrücken, beweisen hinlänglich, daß gerade diese Stellung aus Gründen, die in der Natur der Sache selbst liegen, jeder andern, wo sie im wilden Schmerz am Strande an und ablaufend dargestellt werden konnte, von den verständigen Künstlern vorgezogen wurde. Und so dachte sich ohne Zweifel auch Catull das Bild auf jener köstlichen Stickerei, womit das Hochzeitfest des Peleus und der Thetis geschmückt wurde, die wir uns gleichfalls als eine Nachahmung eines wirklich vorhandenen Bildwerkes denken müssen. Die ganze Stelle ist so mahlerisch und zur Erklärung des Bildes, was auch hier vor unsern Augen liegt, so passend, daß sie ganz hier zu stehn verdient (Catul LXIV, 52-70):

„Hier (auf der Stickerei) sieht auf dem wellumbrauseten Ufer von Dia
Ihrem mit aufgespannten Seegel entfliehenden Theseus
Ariadne nach, von wüthender Liebe das Herz wund.

Dennoch glaubte die Arme noch nicht, was sie siehet, zu sehen:
Bis sie zuletzt, als erwacht, aus einem betrieglichen Traume
Sich verlassen, auf ödem Gestade verlassen erblicket.
Aber der liebevergessene peitscht mit den Rudern die Wellen,
Ueberläßt die eiteln Schwüre der stürmenden Windsbraut.
Ihm sieht Minos Tochter mit traurenden Augen vom Ufer
Nach, sieht starr, dem Marmorbilde der wilden Bacchantin
Gleich, dem Flüchtigen nach, versunken in tiefem Jammer.
Nicht die zarte Bind' um die goldnen Haare behält sie,
Nicht das leichte Gewand, das ihren Busen umflattert,
Nicht den schlanken Gürtel am wiederstrebenden Busen.
Alles was hier und dort vom zarten Leib ihr entfallen,
Wird vor ihren Füßen vom Salze der Wellen bespület.
Aber was achtet sie jetzt der Bind und des schwimmenden Kleides!
Theseus, auf dich sind alle Gedanken und Sinne geheftet.

Katull im Auszuge von Ramler S. 201. f.

Unter den Herculanischen Gemälden gehören diese hieher (Pitture d' Ercolano T. II. tav. 14. 15. Tom. VII. tav 26.) wovon doch das zweite nur eine Wiederholung des dritten mit dem Zusatze einiger Nebenfiguren zu seyn scheint. Der erste Moment des starren Erstaunens ist auf dem ersten Gemälde (tav. 14.) ungemein lebhaft und sprechend ausgedrückt. Die Haare hängen aufgelößt und ohne Ordnung über Hals und Nacken herab. Der Oberleib ist entblößt, und bis auf den Halsschmuck und die Armspangen ohne alle Bedeckung. Es bedurfte beim Mahler nicht einmal der Motiven, die Catull für ihre Entblößung, als sie nun der Flucht ihres Theseus gewiß ist, angiebt. Denn Ariadne konnte, nach jenem Dichter, die Haarbinde, das Gewand,

das ihren Busen umflatterte, und das Busenband selbst (strophium) in den ersten Zuckungen des Schmerzes abgerissen haben, und dennoch ein Untergewand behalten, welches man auch im Schlaf nicht ablegte [17]. Dem Mahler war es überhaupt um das schöne Nackende im Gegensatz der Verhüllung von unten zu thun. Auf die Frage: ob er sich durch den ersten, gewaltigsten Ausbruch des Schmerzes diese Gewänder schon als herabgerissen denke, wird er es nicht für nöthig finden, uns zu antworten. Sehr verständig ist im ersten Gemälde das fliehende Schiff noch sehr nahe am Gestade vorgestellt. Auf dem zweiten (tav. 15), welches auf der vorliegenden Tafel kopirt worden ist, schreitet die Handlung schon um ein beträchtliches weiter, und spricht sich durch die zugeordneten Figuren noch bestimmter aus. Denn wenn aus dem ersten Bilde dem Beschauer, der von der Geschichte selbst gar nicht unterrichtet ist, nur so viel deutlich vor Augen steht: die hier am Felsen gelagerte Frau blieb zurück, während jene dort fortschifften: so wird hier durch den neben ihr stehenden, weinenden Liebesgott der Gedanke: eine unglücklich Liebende wurde hier zurückgelassen, so genau bestimmt, daß hierüber weiter kein Irthum möglich ist. Sehr lehrreich ist zugleich dieß Bild für die Frage, in wiefern es gestattet sey, einer rein historischen Handlung eine allegorische Figur zur genauern Bestimmung beizufügen. Das Alterthum trug kein Bedenken, sich dieser Freiheit, so oft es mit Schicklichkeit und ohne Tautologie geschehn konnte, auch schon zu bedienen [18]. So weit ist alles deutlich und durch sich

selbst erklärbar, und so weit geht auch nur ein später gefundenes herculanisches Gemälde, was im siebenten Theil (tav. 26) der Herculanischen Alterthümer abgebildet worden ist. Da erscheint außer dem weinenden Amor weiter keine Figur. Dieser weinende Amor diente den Dichtern und Bildnern des Alterthums zu gar mancherlei allegorischen Vorstellungen und verschönte jede Composition auch noch in seiner Trauer. Wer erinnert sich z. B. nicht bei diesem Amor an die bekannten Verse Ovids in der Klage über den Tod Tibulls (Amor. III, 8).

Siehe der Venus Knaben, er senket traurend den Köcher
Löschet die Fackel und reißt Sehnen und Bogen entzwei.
Ueber die feuchten Wangen hängt wild zerstreut das Haar ihm
Und von Schluchzen ertönt heftig gehoben die Brust.

Doch der Erfinder unsers Bildes glaubte noch einen Schritt weiter gehn zu müssen. Er stellt hinter der wehklagenden Ariadne eine zweite weibliche Figur, die mit einigen Unwillen auf das schon in weiterer Ferne seegelnde Schiff hindeutet. Das Schiff könnte auch bloß zur Verzierung und Belebung der Aussicht auf die See dort angebracht seyn und mit der hier trauernden Frau in weiter keiner Verbindung stehen. Nun deutet aber die der Ariadne zugesellte Figur, ganz unverkennbar auf jenes Schiff. Sie ist geflügelt. Dieß führt uns sogleich auf ein höheres, überirdisches Wesen, das zum Trost des trauernden Weibes erscheint. Sieh, scheint sie zu sagen, jene pflichtvergessenen Fremdlinge fliehen. Doch sie sind deiner nicht werth. Sie sind mit einer

verderblichen, ihnen selbst Schmerz und Trauer bereitenden Vergessenheit betroffen! — Sehr fein ist diese Vergessenheit durch das am Gestade zurückgelassene Steuerruder angedeutet. So eilfertig ging alles zu, daß sie selbst das unentbehrlichste aller Schiffsgeräthe zurückließen. Denn nur so weit geht die richtige Deutung; wobei nur noch zu bemerken ist, daß man die Steuerruder, deren es gewöhnlich zwei auf jedem Hinterverdeck des Schiffes gab, nicht bloß im Winter, sondern auch so oft man landete, aus dem Schiffe wegnahm [19]). Ein neuer Allegorist würde freilich auch noch die Hoffnung sich insgeheim auf dieß Steuerruder stützen lassen [20]).

Pasquale Carcani, der eigentliche Verfasser der Erklärungen zu den Herculanischen Alterthümern, glaubt in dieser geflügelten Figur eine Nemesis zu finden, jene strenge Rächerin des Unrechts und der Untreue auch in der Liebe. Einige von den Academici Ercolanesi, deren Meinungen der fleißige Sammler dort anführt, wollten sogar das Steuerruder, das wir auf der andern Seite angelehnt erblicken, damit in Verbindung setzen. Denn die Nemesis wurde allerdings zuweilen auch mit einem Steuerruder in der Hand gebildet. Allein wäre dieß ihr Attribut, so würde sie sich darauf stützen. So wie die Figur hier erscheint, ist sie viel zu wenig charakterisirt, um nicht jeden Versuch zu einer bestimmten Auslegung sehr ungewiß und zweideutig zu machen. Wenn dort die Dido, die sich ohngefähr in gleicher Lage mit unserer Ariadne befindet, die Rache der

Götter anfleht: so heißt es, sie rufe — des Geschickes

> Kundige Stern, und wo irgend für ungleich liebende Herzen
> Höhere Macht noch sorget mit Recht und Vergelte [21].

Dort wird niemand gerade mit dem alten Servius an die Nemesis, sondern eher an die Juno, Venus u. s. w. denken. Warum wollten wir uns hier gerade den Zwang einer bestimmten Benennung auflegen? Wir wissen aus Plutarch, Hygin und Athenäus wie vielseitig die Fabel von der verlassenen Ariadne von den Alten selbst gewendet und ausgebildet wurde. Wie leicht konnte also der Mahler eine für uns verloren gegangene Erzählung der Art vor Augen haben, wobei eine Iris oder andere dienstbare Gottheit mit ins Spiel trat?

In dem Kopfputz dieser geflügelten Gottheit haben die italiänischen Ausleger einen Helm erblicken wollen. Allein der kleine Haarbüschel, der oben hervorragt, ist aus den Haaren der Göttin selbst geknüpft. Diese Art die Haare auf der Scheitel zu knüpfen, kommt häufig auf alten Denkmälern, besonders auf Vasen, vor. Und eben so die Haube, oder vielmehr die breite Binde, welche wir hier um die Haare geschlungen sehn. Sie sind besonders bei bacchischen Figuren häufig, ein Umstand, der vielleicht hier nicht ganz gleichgültig ist [22].

Noch verdient das Schiff, worauf Theseus entflieht, unsere Aufmerksamkeit. Es war nach dem

Berichte des Alterthums ein Dreisigruderer, das heißt, es war mit dreisig Ruderern, funfzehn auf jeder Seite, bemannt. Seine Gestalt giebt eine richtige Vorstellung eines alten Galeerenschiffes. Das Vordertheil hat an seiner äußersten Spitze den weitausgebogenen Gänsehals und Schnabel, der daher auch bei den griechischen Schiffern mit dem Kunstausdruck das Gänschen bezeichnet wurde [23]. Das Hintertheil bezeichnet eine flügelartige Verzierung [24], welche beweglich gewesen zu seyn, und für den gleich darunter sitzenden Steuermann die Stelle einer Windfahne vertreten zu haben scheint. Denkt man sich das Schiff als einen vogelartigen, auf dem Meere hinstreichenden Körper — eine Vorstellung von welcher ohne Zweifel die älteste Schiffbaukunst ausging, und bei welcher sie die Gans, als den gewöhnlichsten Schwimmvogel, zunächst vor Augen behielt, — so ist das Gänschen der Kopf des beflügelten Schiffes am Vorderbord, die Verzierung am hintersten Hinterbord aber die Schwungfeder des Schwanzes. Gerade dies Schiff aber, was wir hier im Bilde erblicken, machte zugleich in Athen eine heilige Reliquie, und erhielt sich, als die Gott geweihte Galeere, welche jährlich einmal nach Delos ging, um die Dankopfer für die Rettung des Theseus dem Apollo zu überbringen [25], bis auf die Zeiten des Demetrius von Phaleros herab, in geheimer Unverletzbarkeit. Das Wunder bestand darin, — wodurch auch in Ancona vordem das Schifflein unversehrt erhalten wurde, worauf Christus den See Genazareth durchschifft seyn sollte — daß man immer die vermoderten und ver-

witterten Theile durch frisches Bauholz ersetzte, weswegen auch, wie Plutarch anführt, die griechischen Philosophen, wenn sie über den steten Fluß der organisirten Körperwelt disputirten, diese Schiff-Reliquie zum Beispiel nahmen. Die eine Partei der Realisten behauptete dann immer: dieß Schiff sey längst nicht mehr die alte, ursprüngliche Galeere. Die andere Partei der Nominalisten hingegen demonstrirten aus dem ununterbrochenen, und in derselben Gestalt fortdauernden Daseyn des Schiffes gerade das Gegentheil [26]. Endlich darf auch selbst die schwarze Farbe des Seegels nicht als etwas zufälliges angesehn werden. Der Mahler erinnert uns dadurch an die bekannte Sage von der Vergessenheit des Theseus. Denn er sollte, einer besondern mit seinem alten Vater Aegeus getroffenen Verabredung gemäß, wenn er glücklich zurückkäme, statt des dunkelfarbigen [27]) Seegels zur glücklichen Vorbedeutung ein weißes aufspannen. Um die Zeit, wo das Schiff zurückerwartet wurde, kam der bekümmerte Alte den ganzen Tag nicht von dem weit in die See hinaus sich erstreckenden und die fernste Aussicht nach Osten gewährenden Vorgebürge Sunion [28]). Starr und unverwandt heftete er seine sehnsuchtsvollen Blicke auf die Gegend, woher das Schiff kommen mußte. Da kam es endlich mit aufgeschwelltem Seegel herangeschwommen. Doch schwarz war seine Farbe. Aegeus erblickt es, und stürzt sich voll Verzweiflung ins Meer [29]). Uebrigens ist diese von Simonides, wie es scheint in seinen Klagliedern (Threni) zuerst dichterisch ausgeführte Ueberlieferung auch noch in andern

Rücksichten für die Geschichte der Schiffahrtskunde nützlich [30]).

Noch werden einige Bemerkungen, die mit der ästhetischen und artistischen Ansicht dieser Tafel in der genauesten Verbindung stehn, aus der Feder eines unserer einsichtsvollesten und gelehrtesten Künstler, des Herrn Professor Meyer, den Lesern dieser Blätter gewiß sehr willkommen seyn.

„So schwer auch jener geflügelten Figur, welche hinter der Ariadne steht, einer von den bekannten Namen anzupassen seyn möchte; so ist sie doch gewiß im Gemählde selbst keinesweges überflüssig. Durch sie wird nicht nur die Composition desselben reicher, sondern gewinnt auch an Bedeutung, ja man kann zur Ehre des Mahlers behaupten, ihm sey das Kunststück gelungen, dem moralischen Gefühl des Beschauers zu schmeicheln und überdem noch leise auf die künftige Vergötterung der Ariadne dadurch hinzudeuten, daß er der unglücklichen Verlassenen ein himmlisches sich ihrer tröstend annehmendes Wesen zugesellt. Es ist in Sinn und Bedeutung das Gegenbild zu dem trauernden Amor, der auf der andern Seite steht. Nur erst durch diese beiden Figuren wird das Werk seiner Erfindung nach ein schönes symbolisch poetisches und in sich selbst zurückekehrendes Ganze.“

„Ueberhaupt hat aber von den drei verschiedenen antiken Gemählden im herkulanischen Museum, welche das Erwachen der vom Theseus verlassenen Ariadne darstellen, dasjenige, welches unsere colorirte Tafel den Lesern zur nähern Anschauung zu bringen bestimmt ist, nach meinem Dafürhalten wenigstens in Rücksicht auf poetische Erfindung und mahlerische Anordnung das meiste Kunstverdienst. Ich brauche der sinnreichen Entgegenstellung der beiden allegorischen Figuren nicht weiter zu erwähnen, indem schon in der Erklärung das Nothwendige darüber gesagt ist, sondern bemerke nur bloß, daß die Gruppe der drei Figuren als Gruppe wohlgedacht, und auch in ihrem Theile vom Künstler mit feiner Kunst angeordnet ist. Sehr verständig ließ er auch das stärkste Licht auf den nackten Oberleib der Ariadne fallen und kündigte diese dadurch sowohl als durch das Verhältniß ihrer Größe zu den übrigen Figuren und die Stelle, welche sie in der Composition des Ganzen erhalten hat, als Hauptfigur an. Aus diesen Gründen und weil überhaupt die Massen gut beobachtet sind, läßt sich an der guten Wirkung des Bildes, wenn man sich dasselbe mit gehöriger Ausführung vorstellt, nicht zweifeln."

„Es ist zu vermuthen, daß der Kupferstich im 2ten Bande der Herkul. Alterthümer und nach demselben also auch unsere colorirte Tafel das antike Original nicht ganz so, wie es ursprünglich gewesen seyn mag, darstelle, sondern daß solches vielleicht beim Ausgraben und Versetzen ins Museum auf beiden Seiten etwas

verloren habe. Ich meines Orts finde keine Schwierigkeit zu glauben, daß die Figuren nach der Rechten zu mit aller Drapperie, die ihnen zugehört, ganz zu sehen gewesen, und dadurch etwas weiter in's Bild hineingerückt schienen, auf der andern Seite aber muß der Fels oder irgend etwas, woran das Ruder angelehnt stand, mangeln."

M.

Anmerkungen.

1) Der Sophist Philostratus in seinen Gemälden 1, 15. p. 785. ed. Olear. Es ist ungereimt, zu behaupten, daß die Galerie, welche dort der ältere Philostratus beschreibt, nur im Gehirne des Redekünstlers bestanden habe. Keinem Kunstjünger, der ein höheres Ziel kennt, sollte diese Beschreibung, wovon uns Seybold, Lemgo 1776, eine Uebersetzung gegeben hat, unbekannt bleiben. Indem ich dieß schreibe, liegt eine Zeichnung des würdigen Stuttgarder Künstlers, Hrn. Hartmanns nach einem von Philostratus beschriebnen Gemälde (II, 7. Der Tod des Antiochus) vor mir, welche beweißt, was ein verständiger Künstler aus jenen Winken herausdeuten könne.

2) Thucydides I, 4. Man sehe über diese θαλαττοκρατία (Seeherschaft) Heyne's Commentatio I. super Castoris Epochis in den Novis Comment. T. I. p. 78.

3) Man nimmt hier an, was anderswo schon bemerkt worden (Vasengemälde T. III. p. 25.) daß sich der Mythos vom Minotaur auf eine alte ursprünglich orientalische, hi-

eroglyphische Figur in dem Grottentempel zu Gnossus bezogen habe. Hier konnten auch die von Athen gesandten Knaben und Mädchen als heilige Sclaven (ἱερόδουλοι) Dienste thun. Bei jeder andern allegorischen Erklärung, wo man den Taurus als Bundsgenossen oder General des Minos annimmt (S. Voß zu Catull p. 206.) begreift man nicht, woher der Ausdruck entstanden seyn soll: das Ungeheuer hat sie gefressen.

4) Xenophon Memorab. IV. 8. 2. Platon im Phädon c. 1.

5) Gillies History of Grece T. I. p. 52. Der Verfasser des Minos unter den platonischen Dialogen ist ihm darin vorangegangen.

6) Plutarch in vita Thesei c. 19. p. 46. ed. Leopold. Die spätern Stammsagen der benachbarten Inseln Chios, Lemnos u. s. w. ließen sie mehrere Söhne gebähren, und führten ihre Stammtafeln bis auf diese hinauf. S. Meziriak Commentaire sur les Epitres d' Ovide T. II. p. 20.

7) Man sehe die Scholien zu jener Stelle und zu Apollon. Rhod. III. 996. und den Eustathius.

8) Plutarch Thes. c. 19. p. 45.

9) Beide Erzählungen hat aus verschiedenen Quellen Diodor IV. 61. V. 51. Noch andere sagten, Bacchus habe dem Theseus die Ariadne mit Gewalt abgenommen. S. Pausanias X, 29. p. 252. vergl. IX, 40. p. 130. Ein neuerer dramatischer Dichter läßt Ariadnen sich vorher ins Meer stürzen. Davon ist nirgends eine Spur im Alterthume anzutreffen.

10) Ovids Heroide hat wenig Eigenes und das Eigene ist kaum mehr werth, als was der späte Nonnus in üppigem Ueberfluß ausgießt Dionysiac. XLVII. 271. ff.

11) Es ist nach der Betrachtung der altgriechischen und Campanischen Vasen nicht dem geringsten Zweifel unterworfen,

daß in den bacchischen Weihungen, wozu jene Vasenzeichnungen die Belege liefern, der Liber=Bacchus immer mit einer Libera vermählt wurde. Wer war diese Libera? Gewiß nicht die Ceres, wie ich selbst sonst irrig behauptete (Vasengemälde T. I. S. 154.), sondern die Schwester des kleinen Jacchus, und zugleich (nach der uralten Sitte der Geschwisterehen) seine kleine Braut, beides Kinder der Ceres Kalligeneia (S. du Theil in den Memoires de l' Acad. des Inscript. T. XXXIX. p. 232.), mit einem Worte die Proserpina der profanen Mythologie. Auf dem Braunschweigischen Onyx treten beide, der kleine Jacchus und die kleine Kore, aus der Bacchischen Grotte. Da nun dieser ἱερὸς γάμος der Mysterien nur den Eingeweihten geoffenbaret werden konnte, und man dem schönen Bacchus doch auch im Kreise der profanen Fabel= und Kunstwelt eine Gemahlin zugesellen mußte: so trat Ariadne an die Stelle der Libera, oder war vielmehr die Libera selbst für Dichter und Künstler. Daher sagt Hygin Fab. 224. p. 344. Ariadnen Liber pater Liberam appellavit. Siehe daselbst die Anmerkungen des Munker.

12) Der Sternenkranz, den neuere Künstler so oft bei ihren Apotheosen brauchen, oder dem Genius des Ruhms über alle andere Kränze emporhalten lassen, ist nichts anderes, als diese Krone der Ariadne, über welche das Alterthum eine ganze Reihe zierlicher Fabeln hatte, die Meziriak zum Ovid T. II. p. 109. nach Meursius (in Theseo c. 14.) am vollständigsten gesammelt hatte. Wenn man die Hauptstelle beim Hygin Astronom. II, 5. p. 432. Stav. aufmerksam liest; so wird man die Mutmaßung, daß diese Krone eigentlich der Kranz sey, den jeder Eingeweihte bei den Mysterien trug, nicht unwahrscheinlich finden.

13) Pausanias V, 19. p. 82.

14) Hr. Gurlitt, der in seiner Schrift: Katull's epischer Gesang (Leipz. 1787) S. 87. ff. dieß Duodrama

von Brandes weit über die Gebühr erhebt, urtheilt jetzt wahrscheinlich selbst ganz anders darüber.

15) Man müßte denn die Κρῆσσαι des Aeschylus oder die Σάτυροι ἰχνευτάι des Sophocles hieher rechnen wollen. Der Grund ist indeß leicht einzusehen. Die von Theseus verlassene Ariadne war in Athen kein populäres Thema.

16) Pausanias X. 29. p. 252. Dort sieht sie freilich auf die Phädra, die sich ihr gegenüber aufgehangen hat. Allein dem Polygnot war in dieser Darstellung der Unterwelt offenbar nur darum zu thun, jeder Figur etwas Charakteristisches zu geben. Das Sitzen auf dem Felsen war also das Charakteristische der Ariadne.

17) So hat die aus dem Schlaf aufgescheuchte Cassandra auf der schönen Vase im Besitz der Frau Herzogin Amalia von Sachsen-Weimar doch noch ein inneres Untergewand an. S. Ueber den Raub der Cassandra S. 59. Ebendaselbst S. 63. ist auch schon angemerket worden, daß die Armspangen, womit selbst die schlafenden Frauen geschmückt erscheinen, nur als Abzeichen ihres vornehmen Standes anzusehn sind. Dieß gilt auch von unserer Ariadne.

18) Vergl. die Propyläen B. III. St. I. S. 135. Andre Beispiele der Art giebt das Relief aus der Villa Borghese, wo Pasiphae mit dem Hirten spricht bei Winkelmann Monumenti Inediti n. 93 und wo der Amor den Paris zur Helena führt. Monumenti n. 114. 115. und Guattani Monumenti inediti per l' anno 1785. Giugno tav. I.

19) S. Aristophanes Aves 720. Gräve zu Hesiodus c. 2. p. 10.

20) Auf alten Münzen hat die Hoffnung eine Blume in der Hand. Das Steuerruder bezeichnet die Fortuna oder Abundantia. S. Winkelmann Essai sur l' allegorie (Paris 1798) p. 163.

21) Aeneis IV. 520, nach Voß.

22) Man muß im Haarputz der griechischen Frauen Binden (ἄμπυκες) von Hüllen (μίτραι) unterscheiden. S. Vasenerklärungen T. II. p. 85. Das besondere Wort für Kopfhüllen, wie wir hier sehn, ist κεκρύφαλος eigentlich eine Redesilla, ein Haarnetz, welches Hesychius durch ein um die Haare gewundenes Tuch erklärt und Voß Ilias XXII. 469. sehr gut durch Haube übersetzt. Faltenreicher und mit herabhängenden Zipfeln wird es charakteristische Tracht der phrygischen Weiber, der Ammen und Mänaden. S. Winkelmann Storia delle Arti T. I. p. 424. ed. Fea. Die Lateiner bezeichnen alles dies mit dem gemeinschaftlichen Worte Mitra. Mitrae, sagt der Jurist Ulpian, magis capitis tegendi, quam ornandi causa comparatae sunt. S. Abramius zu Cicero pro Rabino Post. c. 10. und Visconti zum Pio-Clement. T. I. p. 44. Die orientalischen Turbans sind nur eine Fortsetzung dieser mitra, die auch gewöhnlich in allerlei bunten Farben spielte.

23) Das griechische Wort, was auch beim Apulejus vorkommt, heißt χήνισκος. Der Anblick dieses Schiffes auf der Kupfertafel entscheidet auch die Frage, die seit Saumaise ad Solin. p. 404. a. so oft falsch beantwortet ist, wohin der cheniscus gehört. Ohnstreitig eigentlich zum Vordertheil S. die Scholien zu Lucian T. II. p. 695. Wetsten; obgleich in der Folge die Sache auch zuweilen umgekehrt und der Kopf an den Schwanz gesetzt worden seyn mag.

24) Gr. ἄφλαστον. Lat. aplustre. Man darf nur die Construction dieses oft sonderbar gestalteten Windflügels ansehn, um sich zu überzeugen, daß dieß ἄφλαστον (das ich mit Guyet zum Hesychius T. I. c. 645, 11. von ἄω, ἄφλω, flare, ableite) die Stelle einer Windfahne vertreten haben müsse, so daß also Beckmanns Verwunderung,

warum an den alten Schiffen nirgends eine Windfahne erwähnt werde (Beiträge zur Geschichte der Erfindungen Th. IV, S. 540.) nunmehro wegfällt. Auch Berghaus in seinen Collectaneen, Geschichte der Schiffahrtskunde Th. II, S. 419. hat schon die Bestimmung dieser Schwanzfeder am Schiffe richtig errathen. S. Neuer Teutscher Merkur 1801. Juny, in der antiquarischen Aehrenlese.

25) Das Schiff führte, nach dem Suidas, mehrere Namen, Θεωρὶς, Δηλιὰς ἱερὰ τριήρης. Man sehe außer den Collectaneen des Meursius in Theseo c. 16. und Spanheim zum Callimachus H. in Del. 314. Fischers Anmerkungen zu Platons Criton c. I. p. 173. edit. nouiss.

26) Plutarch in Thes. c. 22. p. 54. mit Leopolds Anmerkung.

27) Nicht gerade schwarz. Das, was wir eigentlich schwarz an Gewändern nennen, kennt das Alterthum nicht. Schwarz hieß damals dunkelbraun, dunkelroth, eisengrau, ferrugineus, πορφύρεος. S. Isaak Voß zu Catull p. 217. 218. und J. H. Voß zu Virgils Landgedichten. T. III. p. 189.

28) Es gehört diese Geschichte in die ältesten Spuren der Signalkunst, oder wie man es nun heißt, der Telegraphie. Von der Burg in Athen, arx, ἀκρόπολις konnte man wohl das Meer sehen. Aber die Farbe der Seegel zu unterscheiden dürfte auch dem schärfsten Auge von dort ohnmöglich fallen. Demohngeachtet war es die gemeine Sage in Athen, Aegeus habe sich von der Burg umgesehen, und von dort auch herabgestürzt. S. Diodor IV. 61. Pausan. I, 22. p. 82. Um dieser Ungereimtheit zu entgehn, hatte Simonides statt der weißen Farbe Seegel mit unächter Cochenille gefärbt angenommen in dem Fragment

beim Plutarch in Thes. c. 16. p. 37. Allein die ältere Sage, der Statius folgt Theb. XII. 624., läßt den Aegeus weit begreiflicher sich vom Vorgebirge Sunion herabstürzen.

29) Catull LXIV, 208—246.

30) Berghaus Geschichte der Schiffahrtskunde, Th. I. S. 44. Th. II. S. 229. 377.

Zweite Tafel.

Die schlummernde Ariadne.

Auch der heftigste Schmerz hat seine Grenzen. Die erschöpfte Natur sinkt zu Boden, und der wohlthätige Genius des Schlafes gießt sein Horn mit Mohnsaft gefüllt über die ermatteten Glieder. Ariadne ist eingeschlummert. Zwar auch im Schlummer mahlt sich ein stiller Schmerz in ihren Zügen. Auch fehlt es nicht an den neckenden Gaukelspielen des Morpheus. Beunruhigende Traumbilder erscheinen der gereizten Phantasie. Aber auch so ist ein himmlischer Reiz über die holde Schläferin ausgegossen. — So erblicken wir sie im vorliegenden Marmor [1]), einem der berühmtesten und der am häufigsten nachgebildeten Ueberreste der alten Sculptur, vordem in der Kunstwelt unter dem Namen der Cleopatra von Belvedere allgemein bekannt. Betrachten wir zuerst das Bild selbst, ohne uns durch antiquarische Controvers im reinen Genuß der Beschauung irre machen zu lassen. Dann die Geschichte des Bildes und seiner Auslegung.

So ohngefähr mußte sich der alte Künstler die Königstochter von Creta denken [2]). Das edle Anliegen ihres Gewandes deutet auf vornehme Abkunft, der hohe Anstand auf eine Heroine, die unter die Götter aufgenommen werden soll; das Melancholische ihrer Züge auf eine verschmähte Liebe; die Unordnung ihrer verschobenen Gewänder auf Ausbrüche des verzweifelnden Schmerzes, auf welchen die höchste Ermattung und dieser Schlaf folgen mußten; die Decke, die von unten über sie geschlagen ist, auf die letzte verrätherische Brautnacht. Bewundernswürdig ist die Kunst dieses Bildes in allem, was die Schönheit der Composition, den hohen Anstand der Schlafenden, und jenen auch den Beschauer still ergreifenden Ausdruck des innern Kummers anbetrifft. Vor allem aber verdient die ungemein kunstreich und erfinderisch geworfene Drapperie die höchste Bewunderung. Beim ersten Anblick sollte man glauben, der Bildner habe bei ihrer Verfertigung mehr das schöne Ideal seiner Fantasie, als Natur und Wahrheit vor Augen gehabt. Doch bei genauerer Betrachtung findet sich bald, daß alle Kunst nur in der feinsten Wahl besteht, die freilich auch bis zum Ideale hinaufsteigt, aber doch immer noch in den Grenzen der Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit bleibt. Die Tunika oder das Untergewand, das uns die wollüstigste Fülle des Nackenden unverhüllt erblicken läßt, ist keineswegs aus bloßer Willkühr so gelegt. Die Enthüllung entspringt aus der Natur des Gewandes selbst. Es ist ein Untergewand in der einfachsten altdorischen Form, wie sie später noch die Spartanische Mädchen im wirklichen Leben, die

Kunstwelt aber aus weisen Gründen stets beibehielt. Zwei viereckigt länglichte Stücken Tuch sind nur oben über beide Schultern mit einer Agraffe oder einem Knöpfchen zusammengehalten, übrigens aber auf beiden Seiten nirgends zusammengenäht. Nur der Gürtel hält sie unter den Brüsten enger zusammen [3]). Durch eine heftigere Bewegung hat sich also das Knöpfchen über der linken Schulter gelößt, das an der Statüe selbst noch an dem zurückgeschlagnen Theil der Tunika unter der Brust angegeben ist. Ariadne hatte einen unruhigen Schlaf, und so enthüllte die gelößte Tunika einen Theil des Busens, ohne ihn jedoch ganz zu entblößen, da sie durch den Gürtel unterhalb der Brüste zusammengehalten wird. Welch ein verführerischer Anblick für den Eroberer Indiens! — Von unten zu ist sie zum Theil in das Deckentuch ihres Lagers eingewickelt, und dieß hat zu großen Mißverständnissen Anlaß gegeben. Man hat es für eine Verhüllung durch das Obergewand oder den Mantel gehalten, und dann wäre allerdings manches Widernatürliche darin. Ohnstreitig muß ein Bettuch viel faltenreicher und geräumiger seyn, als ein bloßer Mantel. Was war also natürlicher, als anzunehmen, daß, während die Schlafende mehrmals ihre Lage veränderte, ein Theil des Tuches sich um den Schenkel herum schlug und zwischen den Beinen selbst etwas eingeklemmt wurde! Wie ungegründet ist daher die Behauptung, die man so oft über diesen Theil der Drapperie hören mußte: Das Tuch scheine an diesen Theilen gleichsam durchgestoßen. Es ist nur über einander geschlagen und von der Schwere der Glieder ergriffen,

da sich der Körper im Schlafe plötzlich umwandte, und der Decke nicht Zeit ließ, sich auszubreiten. Wäre irgend ein Zweifel über diese Erklärung der Drapperie möglich, so würde er durch die Troddeln und Franzen, womit dergleichen Decken im Alterthum eingefaßt zu werden pflegten, und wovon hier ein Theil sowohl unter dem linken Schenkel als unter dem linken Arm zum Vorschein kommt, völlig gehoben. —

Wir wenden uns nun zur Geschichte dieser Statüe, die für jüngere Leser und Kunstliebhaber viel Lehrreiches, ja sogar manche leise Warnung enthält, in Ausdeutung alter Kunstdenkmale weniger rasch und absprechend zu seyn. Im Jahre 1521 kaufte der Pabst Julius II. durch den berühmten Baumeister Bramante diese Statüe unter dem Namen einer sterbenden Cleopatra ihrem damaligen Besitzer Girolamo Maffei für eine Summe von 1600 Ducati d'oro in vier Terminen in einem Jahre zu bezahlen ab. Der Pabst Paul V. gab ihr alsdann den Platz, welchen sie Jahrhunderte lang behauptete, am Ende der großen 500 Schritte langen Gallerie im Vatican, die daher auch den Namen il Corridore della Cleopatra führte, und durch welche man in den sogenannten Hof des Belvedere (Cortile) gelangte. Hier diente sie eigentlich zur Verzierung eines Springbrunnens über einer Grotte von Muschelwerk und Mosaiken auf einem Sarcophag, der ihr zur Basis diente, liegend. Zwei neuere römische Dichter Balthasar Castiglione und Agostino Faverito hatten in wunderschönen lateinischen Versen die Reize dieses Bildes

und die Schicksale der Cleopatra verherrlicht. Bernardino Baldi hatte ein Sonnet darunter gesetzt, das jeder Römer von Geschmack auswendig wußte. Der Pabst Clemens XI. ließ diese Denkschriften in Marmor hauen und neben der Statüe in der Galerie aufrichten. Als Pabst Clemens XIV. sein neues Museum auf dem Vatican errichtete, wurde auch die vorgebliche Cleopatra aus ihrem Thränenbade [4]) erlößt und nebst den Inschriften zur Seite ins Museum verpflanzt. Durch den demüthigenden Tractat von Tolentino im Jahre 1797 wurde auch sie in die französische Kunstrequisition mit begriffen, und kann nun im Pariser Museum der Künste [5]), im Saale der Jahrszeiten No. 59. seit dem 18. Brumaire des 9ten Jahrs der Republik, wo die Galerie zuerst eröffnet wurde, in jeder Decade drei Tage von jedermann gesehen werden.

Aber wie kamen so viele große Alterthumsforscher und Kenner im lichtvollesten Mittelpunkte der antiquarischen Welt, in Rom selbst, dazu, mehrere Jahrhunderte hindurch die kretensische Heroine mit der stolzen Königin von Alexandrien zu verwechseln? Unsere Leser dürfen nur den linken Oberarm an der Figur auf der Kupfertafel genauer ansehen, um dort den Aufschluß des ganzen Räthsels zu finden. Man hat eine Armspange in Gestalt einer Schlange für die Viper selbst gehalten, durch deren Biß, der gemeinsten Sage nach, sich Cleopatra das Leben nahm. Dann war freilich nichts natürlicher, als dieser Misgriff in der Erklärung, in welcher sich die modernen Römer um so mehr gefielen,

als sie sich selbst noch für späte Urenkel jener Weltüberwinder, die auch diese Königin einst zu ihren Triumphen rechneten, noch immer anzusehn gewohnt waren. Auch kamen allerdings dieser Ansicht manche historische Wahrscheinlichkeiten sehr zu statten. August selbst, der Ueberwinder der Cleopatra begünstigte dadurch, daß er auf dem Bildniß der Königin, was er statt ihrer Person in seinem ägyptischen Triumphzug den Römern zur Schau stellte, [6]) ihre Arme von Viperbissen verwundet vorstellen ließ, den Glauben, daß sie vor andern diese Todesart gewählt habe, und zwei Dichter, welche mit den gangbarsten Meinungen am Hofe des Kaisers aufs genaueste bekannt waren, Horaz und Properz bestätigten ihn in ihren Gedichten. Properz sagt ausdrücklich (III, 9):

Ich selbst sahe den Arm von verwünschter Viper gebissen,
Sah einschleichen den Tod unter des Schlummers Gestalt.

Nach v. Knebel S. 143.

Freilich fragten neuere Aerzte nicht ohne Ursach, ob der narcotische Biß der ägyptischen Viper (aspis) überhaupt auf diese Weise tödtlich seyn könne [7]); freilich äußerte schon der gelehrte niederländische Antiquarius Stephanus Pighius im 16 Jahrhunderte ganz erhebliche Zweifel gegen die vorgebliche Vipergestalt am Arme dieser Cleopatra [8]). Aber man war nun einmal völlig überzeugt, die Statüe könne nur aus der Todesart der Cleopatra erklärt und also nur auf diese Königin selbst bezogen werden, und man glaubte daher alles ge-

than zu haben, wenn man einige Antiken und geschnittene Steine, die jenen Viperbiß an den Brüsten und nicht an den Armen geschehen ließen, aus dieser Statüe selbst gründlich widerlegte [9]). Nun kam Winkelmann, der mit seinem unvergleichlichem Kunst-Tact überall das Hohle und Unzulängliche alter, verjährter Hypothesen ertastete, wenn er auch nicht immer so glücklich war, das Neuere, was er an die Stelle jenes Herkömmlichen setzte, fest zu begründen. Dieser wahrhaft große Kunstkenner scheute sich auch hier nicht, dem so tief eingewurzelten Vorurtheil muthig zu widersprechen. „Zwo liegende weibliche Statüen, sagt er (Geschichte der Kunst S. 336. Dresd. Ausg.) eine in Belvedere, die andere in der Villa Medicis, führen den Namen der Cleopatra, weil man das Armband derselben für eine Schlange angesehn, und stellen etwa schlafende Nymphen, oder die Venus vor.“ So ärgerlich auch diese antiquarische Ketzerei den römischen Ciceronen anfangs vorkommen mußte; so vielen Beifall fand sie doch bei den denkenden Forschern, die sich an so viele ähnliche Beispiele, wo schlangenförmige Armspangen an alten Kunstwerken gefunden werden [10]), erinnerten, und das Unstatthafte jener ganzen Hypothese vollkommen einsahen [11]). Doch selbst Winkelmanns Erklärung schien noch nicht alle Schwierigkeiten zu lösen. Der ganze Anstand und die Drapperie der Figur schien der Idee zu widersprechen, daß hier eine blose Nymphe vorgestellt sei, wie sie das Alterthum an einem sanftmurmelnden Quell schlafend sich vorstellte. Für eine Najade ist diese Figur zu viel bekleidet, da

sie nicht bloß ein Unter- und Obergewand, sondern auch noch eine Bettapete über den Untertheil des Körpers und den Hintertheil des Hauptes geschlagen hat. Sie ist mit schönen Sandalen beschuhet, die weit mehr auf einen Aufenthalt in weichlichen Frauengemächern (thalami) [12], als auf das freie Naturspiel einer Nymphe zu deuten scheinen, und zugleich mit dem Reichthum und der Fülle der Gewänder die Meinung mächtig unterstützten, daß hier die üppige Königin von Aegypten in dem Anzuge zu sehen sey, den sie sich selbst noch in ihrer Sterbestunde wählte [13]). Ueberhaupt ist über die ganzen Figur eine gewisse stille Würde verbreitet, die wir an den leichtfertigen Najaden nirgends finden. Und wozu die melancholischen Züge auf ihrem Gesichte, wenn uns der Künstler nur den Schlummer einer von Tanz und Lauf ermüdeten Nymphe zeigen wollte?

Alle diese Zweifelsknoten lösete Winkelmanns würdiger Nachfolger, Visconti, durch das einzige Wort: es ist die schlafende Ariadne. Und was er vorher bloß durch feine Combinationen geleitet errathen hatte, bestätigte bald ein glücklicher Fund bis zur höchsten Gewißheit. Ein Marmorrelief, welches im Jahr 1784. zu Longhezza, dem Landsitze der Familie Strozzi ausgegraben wurde und zu der Zeit, als Visconti seinen Commentar schrieb, noch im Besitze des berühmten römischen Kupferstechers Volpato war, zeigt die schöne Schläferin in derselben Stellung und Bekleidung mit dem alles erklärenden Zusatz des Bacchus, der mit stillem Erstaunen seine trunkenen Blicke auf die noch im-

mer vom Schlaf gebundene heftet, während eine geschäftige Mänade, dem Winke des Gottes gehorsam, so eben in Begriff steht, ihre Becken über sie zusammen zu schlagen, um die plötzlich Erwachende dem lüsternen Gott in die Arme zu scheuchen [14]. Offenbar war also auch unsre schlafende Ariadne eigentlich schon ein bacchisches Bildwerk, und wer weiß, ob nicht vielleicht in ihrer ursprünglichen Bestimmung sie nur einen Theil eines größern Kreises von Bildwerken machte, worin Bacchus und einige aus seinem Gefolge gewiß nicht fehlten. Wenigstens war eine schlummernde Ariadne, der sich Bacchus näherte, um sie zu entführen, schon der Gegenstand eines alten Gemäldes im Bacchustempel zu Athen [15].

Eine berühmte Vorstellung der alten Kunstwelt war diese schlafende Ariadne auf jeden Fall. Außer dieser nun in Paris befindlichen sind noch zwei andere, ihr völlig ähnliche Statüen gleichfalls als sterbende Cleopatren hochgepriesen [16] und oft nachgebildet worden. Die eine, welche viele für eine Kopie der unsrigen hielten, von etwas kleinerer Dimension befand sich bis auf die neuern Zeiten in der Villa Medicis auf dem Monte Pincio in Rom, wurde aber von da vor ohngefähr 12 Jahren auch in das Großherzogliche Museum nach Florenz abgeführt. Die zweite weit größere, wurde sonst im Museum Odescalchi in Rom bewundert, [17] wanderte aber, als dieß Museum zerstreut wurde, in die königliche Sammlung nach St. Ildephonse in Spanien. Noch vor 50 Jahren besaß Rom

alle drei Statüen. Aber so werden die Ariadnen auch noch in unsern Tagen entführt! — Man hat auch Köpfe der schlafenden Ariadne, worauf sich wenigstens die über den Kopf gelegte Hand erhalten hat, also unbezweifelte Bruchstücke ganzer Statüen. Der berühmteste ist im Museum Capitolinum. Ein anderer befindet sich in der Dresdner Antikengallerie, den Casanova sehr rühmt [18]). Wenn es wirklich Köpfe der Ariadne und nicht einer Bacchantin (vielleicht Nachbildungen der berühmten Bacchantin des Skopas) sind: so gehören sie doch nicht in diese Classe der schlummernden Ariadne vor ihrer Vermählung mit dem Bacchus, wie schon der bacchische Trauben- und Epheukranz hinlänglich beweißt.

Eine andre Frage ist, ob nicht die Alten mit einer feinen Hindeutung auf den eigentlichen Sinn des Mythos: Ariadne entschlummerte, das Bild einer schlummernden Ariadne auf Sarcophagen dann gern anbrachten, wenn der Tod einer jungen, schnell verblüheten Frau dadurch angezeigt werden sollte. Man darf nur den Boissardi oder die daraus entlehnten Monumente in der Gräviussischen Ausgabe von Gruter's Inscriptionen durchgeblättert haben, um diesen Kunsteuphemismus auf Sarkophagen mit einer Menge ähnlicher Beispiele bestätigt zu finden. Wie fruchtbar an tröstenden und besänftigenden Vorstellungen ist nicht jene berühmte Verbrüderung des Schlafs und des Todes auch durch die Anwendung so mancher lieblichen Dichtung aus dem ältern Fabelkreise geworden? Daß Ariadnens Schlaf auch schon in der alten Kunst auf allego-

rische Vorstellungen des Todes angewandt worden sey, beweißt das berühmte Relief der im Schlaf von Bacchus überraschten Ariadne, auf einem Sarcophag, bei dessen Erklärung schon Visconti bemerkt, daß in der schlafenden Ariadne die entschlummerte Frau porträitirt sey, deren Aschenkrug der Sarcophag enthielt [19]). Was Wunder, daß man dieselbe Stellung schlafender Ariadnen auch auf geschnittenen Steinen genau wieder findet, welche offenbar eine todte Heroine vorstellen, über welche der Thanatos oder der Tod seine Fittiche und Arme ausbreitet [20])?

Mit solchen Betrachtungen also sollte jeden Beschauer die süße, melancholische Ruhe der holden Schläferin aus Creta erfüllen! Natürlich müßte dann aber auch die Statüe selbst so aufgestellt seyn, daß die ganze Umgebung in eine Harmonie mit der Idee des Kunstwerks gebracht wäre. Mochte man sich immer in Absicht auf die wahre Bedeutung derselben lange Zeit täuschen und der Cleopatra zuschreiben, was der Ariadne gehörte. Die Art, wie dieß Bild sowohl früher über den Springbrunnen in der herrlichen Gallerie im Vatican, als auch in den letztern Zeiten in der sogenannten Loggia magnifica im Pio-Clementinischen Museum aufgestellt war, zeugte von dem feinen Sinn der neuern Römer für Behandlung alter Kunstwerke [21]). Noch einladender war die Copie in der Villa Medicis aufgestellt. Reisende, die diese Statüe noch in jener Villa begrüßten, ehe sie nach Florenz geschafft wurde, sprechen mit Begeisterung von dem lieblichen Eindruck, den sie von diesem schönen, in einem

schattigen Bosket am Ende einer langen Allee aufgestellten Bilde dort empfingen. Wie wenig entspricht die jetzige Aufstellung der Vaticanischen Ariadne im Museum von Paris diesen Foderungen [22])!

Noch sind zwei durch die Kunst hoch und vielfach verherrlichte Acte in Ariadnens Fabelkreis übrig. Welch ein reges, muthwilliges, freudetrunkenes Leben in der Entdeckung der Ariadne durch den Dionysos und seine jubelnden Gefährten! Den vollständigsten Commentar giebt Catull in dem herrlichen Epithalamium (V. 253 ff.) Diese Szene, die auch Philostratus in seiner Gallerie von Neapel schildert (Icon. I, 15. p. 786.) war nach den noch vorhandenen Denkmälern zu schließen, ein Lieblingsgegenstand der alten Sculptur und Mahlerei. Unter den Herculanischen Gemälden hat sich noch eines erhalten, das dieß Finden der Ariadne darstellt, und wenn auch nicht durch Schönheit und Correctheit der Zeichnung, doch durch Mannigfaltigkeit und Reichthum in der Erfindung und durch die Zierlichkeit der Anordnung auf ein großes Original deutet [23]). Noch reicher ist das wunderbare Relief, was 1723 zu Orta gefunden und zuerst von Fontanini bekannt gemacht wurde [24]). Mit Weglassung des übrigen Mänadengetümmels hat auch die Steinschneiderkunst des Alterthums diesen Gegenstand mehrmals bearbeitet [25 a]). Die Hauptgruppe in allen diesen Gemälden, Reliefs und Gemmen ist immer die schlummernde Ariadne, die ein herbeigeschlichner Paniskos den lüsternen Blicken des Bacchus, der sich im süßen Taumel auf einem Silen

stützt, zu entblößen bemüht ist [25 b]). Ein Satyr mit dem krumgebogenen Hirtenstab steht noch zwischen der Ariadne und dem staunenden Gott mitten inne, und seine regere Begierlichkeit ist mit dem edlern und gehaltenern Anstand des Gottes, der nur die bacchische oder hochzeitliche Fackel gegen sie ausstreckt, fein kontrastirt. So ist dieses Finden auf einem der berühmtesten Cameen abgebildet, der sich vordem in der Mediceischen Sammlung in Florenz befand, dann aber, wie es scheint, nach England kam, wo der würdige Besitzer des Ashton-Lever'schen Museums, Charles Towelny ihn sorgfältig copiren, und durch den berühmten Thomas Stothard im Jahr 1783 als ein großes Gemälde in Kupfer stechen ließ. Die Leser finden ihn auf der IV. Tafel dieses Hefts unten Fig. 2. nachgestochen. Schade nur, daß dabei kein anderer Abdruck, als der im Museum Florentinum (T. I. Tab. XCII, 1.) befindliche, kopirt werden konnte.

Die Braut wurde bei den alten Griechen in einer sehr feierlichen Procession nach Hause gehohlt. Diese Heimführung zum Olymp macht nun auch im Fabelkreis der Ariadne die letzte, glorreichste, alles vollendende Szene [26]), und wird, da dieß nur selten anders als in Begleitung des ganzen Bacchischen Gefolges geschehen kann, zugleich, wie jede Bachische Procession, ein Triumphzug. Zuweilen begnügten sich freilich die Bildhauer und Mahler auch nur mit der einfachen Zusammenstellung des Liber-Pater mit seiner Libera, das heißt des Bacchus mit der vergötter-

ten Ariadne [27]. Aber weit häufiger erblicken wir die Neuvermählte mit ihrem himmlischen Bräutigam auf einem Wagen mit einem Centauren und einer Centauride (damit sich auch im Gespanne alles paare), oder mit zwei musicirenden Centauren bespannt. Diese letzte Vorstellung giebt der auf der 4ten Tafel dieses Heftes Fig. 3. nachgebildete Florentinische Cameo (Mus. Florent. T. II. tab. 92. 2.) wobei man nur die nicht deutlich genug ausgedrückte Bewegung des vordersten Centauren auf ein Zusammenschlagen der Cymbeln zu deuten hat. Die Centauren vor dem Wagen des Bacchus erscheinen auch noch auf vielen andern Denkmälern des Alterthums, wohin besonders der berühmte Cameo des Cardinal Carpegna gehört, wo Bacchus mit der Ceres auf dem Triumphwagen fahrend vorgestellt ist [28]. Man wird dieß Gespann vor dem Wagen des Bacchus sehr natürlich finden, wenn man sich erinnert, was an einem andern Orte ausführlich bewiesen worden ist [29], daß diese wunderbaren Gebilde von Halbmenschen, so wie mehrere andere Zwittergestalten der griechischen Mythologie, in den Dihos und Hieroglyphen des Orients ihren Ursprung haben, und mit dem aus dem Orient zuerst nach Griechenland vorgedrungenen Bacchusdienste auch in den griechischen Mythenkreis gekommen sind. Diese Wundergeschöpfe gehören also zunächst und ganz eigentlich an den Triumphwagen des Siegers von Indien, und sind von da aus erst in so viele andere thessalische Stammsagen und Mythen verflochten worden. — Zu den berühmtern Kunstvorstellungen dieser Heimführung der Ariadne durch den Bacchus gehört das sinnreiche

Relief auf einem römischen Sarcophag, der nach einem griechischen Gemälde gearbeitet zu seyn scheint, im Pio-Clementinischen Museum (T. IV. tav. XXIV.) wo Ariadne von Hymenäus begleitet auf dem vordersten, Bacchus aber im Schoße der Brautführerin (Pronuba) Venus auf dem hintersten Wagen fährt. Noch herrlicher und bewundernswürdiger ist die Composition auf einem zweifarbigen Cameo des Cardinal Carpegna [30]) wo der von zwei Centauren in den Lüften gezogene Triumphwagen mit dem Bacchus, der der Ariadne im Schooß sitzt, noch von zwei Amorinos begleitet wird, wovon der eine als Stütze des verliebten Paars hinter dem Wagen hergeht, der andere aber mit der Hochzeitfackel rasch voranfliegt. Diese Liebesgötter, die hier die Rolle der Paranymphi oder Brautbegleiter spielen, müssen auch bei der auf der 4ten Tafel abgebildeten Vorstellung hinzugedacht werden, da es mir mehr als wahrscheinlich ist, daß jener mediceische Cameo nur eine mangelhafte und unvollendete Nachahmung des hier erwähnten Agathonyx ist. Auf dem Boden dieses herrlichen Steins erblickt man die Insel Dia oder Naxos durch eine Nymphe und einen Flußgott, welchem Zephyr die Fruchtbarkeit zuführt, abgebildet. Es würde eine eigne Abhandlung erfodern, wenn hier alle einzelne Vorstellungen, die auf die Hochzeit des Bacchus mit der Ariadne Beziehung haben, und sich besonders auf alten Münzen und Gemmen mit einem fast unerschöpflichen Reichthum verschönender Zusätze und Abwechslungen noch vorfinden [31]), genau durchgegangen werden sollten.

Hören wir lieber auch hier noch am Schlusse einige Bemerkungen über das Hauptbild auf der zweiten Tafel, die meine Leser dem großen Kenner, Hrn. Prof. Meyer zu verdanken haben.

Die vormals so geheißene Cleopatra, welche durch Visconti ihren wahrscheinlich ächten Namen wieder erhalten hat, verdient ohne Zweifel den Ruhm eines der vorzüglichsten antiken Kunstwerke. In ihren Formen zeigt sich alles das Edle, Würdige und Große, welches einer Königstochter aus der Heldenzeit, vom Göttergeschlecht und selbst Gemahlin eines Gottes zukommt. Wer indeß die zierliche Lage der Figur, den schönen Contrast der Glieder, die zarten Wendungen, mit einem Wort, alles was man in der Kunstsprache unter dem Wort Anordnung im ausgedehntesten Sinne begreift, in Erwägung ziehen will, wird darin leicht eine Zeit erkennen wo die Künstler das Große der Formen nach ältern Vorbildern, wo es ihnen nöthig schien, nachahmten, überhaupt aber den Zweck des Schönen und Gefälligen beabsichtigten. Wer an unserm Marmor nun noch ferner beobachtet, wie das nicht weniger elegant als bedeutend gelegte Gewand (von welchem hier weiter nichts zu sagen ist, weil oben schon sehr gute eindringende Erläuterungen darüber dem Leser mitgetheilt worden,) zu häufig kleine, obschon durchaus zierliche Falten wirft, welche die Ruhe der Massen einigermaßen

stören, muß es nicht unwahrscheinlich finden, daß dieses Werk aus Zeiten stamme wo die Kunst den höchsten Gipfel der Vollkommenheit, die sie bei den Griechen erreicht hatte, bereits überschritten und also unter Alexanders Nachfolgern den Ptolemäern oder Seleuciden entstanden sey: die kecke Gewandheit des Meißels, die dem ausführlichen der Arbeit keinen Nachtheil bringt, ist noch ein anderer Grund, der solchen Glauben rechtfertigt und ebenfalls den Einwürfen begegnet, welche die Sceptiker in der Kunst vielleicht machen könnten. Strengerer Beweis über den Punkt der Originalität unserer Figur wäre freilich schwer zu führen, weil es eine Frage betrifft, worüber hauptsächlich das Gefühl entscheiden muß; doch hat der Verfasser dieser Bemerkungen in dem belvederischen Gebilde jenen lebendigen Geist zu spüren vermeint, welchen die Nachahmer gewöhnlich nicht erreichen. Das Florentinische hingegen, das ehemahls in der Villa Medizis gestanden, hat bei vielen Verdiensten doch eine gewisse kalte mechanische Behandlung des Marmors, die auffällt und es als eine Copie verräth.

Winkelmann findet in der Geschichte der Kunst S. 385. Dresdn. Ausg. wo er unserer Ariadne, der damals noch so geheißenen Cleopatra von Belvedere erwähnt, den Kopf tadelnswerth. Es muß also der Aufmerksamkeit dieses großen Alterthumskundigen entgangen seyn, daß der Kopf an einigen Stellen gelitten hat, und darum nicht mehr in seiner ursprünglichen Schönheit und Anmuth erscheint. Was hingegen der genannte Gelehrte von dem Kopf der andern Figur in der

Villa Medizis sagt, ist ganz richtig. Er ist unstreitig neu und eben nicht zum besten gelungen.

Die Abbildung, die in dem gegenwärtigen Hefte zur nähern Anschauung dargelegt wird, ist nach dem treflichen Kupferstich im Mus. Pio-Clem. T. II. Tab. 44. gemacht, jedoch etwas verkleinert. Stellen, welche dort nicht ganz richtig angegeben sind, wie z. B. die des Gürtels unter der rechten Brust, wo Viscontis Beschreibung, die ohne Zweifel nach dem Originale selbst abgefaßt ist, nicht völlig mit dem Kupferstich übereinstimmt, wurden nach guten Zeichnungen gehörig berichtigt.

Anmerkungen.

1) Die Umrisse dieser Kupfertafel sind sorgfältig nach der Abbildung im Museo Pio-Clementino T. II. Tav. XLIV. kopirt worden. Man hat die Statüe einzeln sowohl als in ältern und neuern Kupferwerken unzähligemal nachgestochen. Unter den ältern Stichen wurden die in Mercati Metallotheca No. X. und in Maffei Raccolta No. VIII. am meisten geschäzt. Piranesi gab ein schönes und, was die Ausführung durch den Grabstichel anlangt, untadelhaftes Blatt davon. Allein in Wahrheit und Treue der Darstellung wird es von Matteinis Zeichnung und Bossis Stich, den Visconti im Museo Pio-Clementino geliefert hat, weit übertroffen.

2) Wir folgen bei dieser Darstellung dem, was Visconti T. II. p. 90. f. darüber sagt. Wer vermöchte es, besser

und treffender darüber zu sprechen, als dieser große Alterthumskenner, der das Original Jahre lang täglich vor Augen hatte, und an den Paris in seiner Art eine eben so große Kunst-Eroberung gemacht hat, als an den aus Rom entführten Kunstschätzen selbst.

3) Dorisch heißt überhaupt so viel als altgriechisch. Dem frühesten Alterthume war diese höchst einfache Bekleidung sehr angemessen, und blieb bei den Spartanern, als dem repräsentirenden Hauptvolke des Dorischen Stammes (wobei man nur die ursprüngliche Form von späterer Eleganz unterscheiden muß, ein Umstand, den Manso in den trefflichen Erläuterungen zu seinem Sparta Th. II. S. 163 f. nicht genug beachtet hat); dahingegen die Athener die weichlichere jonische Bekleidung annahmen, wo doppelte Untergewänder, mit Ermeln und völlig zugenäht getragen wurden. Die Veranlassung dazu erzählt Herodot V, 88. Nun hieß δωριάζειν (S. Hesychius s. v.) so viel, als diese altdorische, fast gar nichts verhüllende Tunika tragen, und daher erklären es die Alten durch γυμνοῦσθαι. Daher die Ausfälle der athenischen Bühne gegen die spartanische Nacktheit. Euripides Andromache 598. Alles hieher gehörige findet man bei Fischer zum Anakreon p. 404. ed. noviss. gesammlet. Vergl. über den Raub der Cassandra p. 60. No. 60.

4) Da die Idee eines Springbrunnens sich nicht recht gut zur Nachbarschaft einer sterbenden Königin zu passen schien: so mußte sich der Dichter Castiglione durch ein Concetto retten, indem er die Cleopatra also redend einführt:

— Parva peto. Lacrymas, Pater optime, redde,
Redde oro fletum, fletus mihi muneris instar,
Improba quando aliud nil iam fortuna reliquit —
Adde quod afflictis nostrae iucunda voluptas
Sunt lacrymae, dulcesque invitant murmure somnos.

S. Deliciae poetarum Italorum T. I. p. 720. und vergl. Volkmanns Nachrichten von Italien. Th. II. S. 130.

5) Man sehe den Grundriß beim Januar Hefte der Allgemeinen Literaturzeitung und die Notice des Statues, Bustes et Bas-Reliefs de la galerie des Antiques du Musee central des arts (Paris 1800.) S. 8.

6) Die ältern römischen Antiquare behaupteten gewöhnlich, dieß in Triumph aufgeführte Bildniß sey das Original dieser sogenannten sterbenden Cleopatra in Marmor gewesen. Aus der Stelle des Properz und Plutarch in Anton. 86. T. VI. p. 160. *Hutt.* erhellet soviel deutlich, daß ein Bild mit dem Ausdruck der Todesart nach damaliger Sitte der Triumphatoren, Statüen der Ueberwundenen aufzuführen, (S. Guasco de l'usage des statues II, 18. p. 367.) bei diesem Triumph gezeigt wurde. Oudendorp zum Sueton S. 180. glaubt es sey gemahlt gewesen. Wahrscheinlicher nimmt Visconti an, es sey aus Gold oder Silber gegossen gewesen. Auf keinen Fall aber konnte dieß zum Modell der sogenannten Cleopatrastatüen dienen.

7) Bekanntlich haben die berühmten italiänischen Aerzte Redi Osservazioni intorno alle vipere p. 13. und Morgagni in appendice ad Mercati metallothecam in epistolis ad Lancisium p. 40. ff. und später in den Opusculis miscellaneis p. 21 — 23. aus der Naturgeschichte das Unstatthafte dieser Tradition bewiesen.

8) In des Jesuiten Schottus Itinerar. Italicum p. 126. Vergl. Montfaucon Diarium Italic. p. 278.

9) S. Drakenborch zum Silius II, 417. Burmann zum Properz S. 597. Man findet in Tassies Catalogue No. 9854 — 9897. eine Ueberzahl von geschnittenen Steinen (zum Theil auch schon aus Lippert bekannt) die alle

die Cleopatra mit der Aspis im Busen vorstellen sollen. Wie viel findet hier die Kritik noch zu säubern! Manche sind bloße Isis und Hygieenbüsten. Cleopatra selbst costumirte sich oft als Isis. Diese Göttin wurde häufig mit der heiligen Schlange (dem Chnuph) in der Hand so gebildet, daß die Schlange vor dem Busen gehalten erscheint. S. Apulejus Metam. XI, p. 360. und die Gemmen im Stoschischen Verzeichniß Class. I. N. 51 — 56. Wenn man also auch ächt geschnittene Steine mit dem Bilde der Cleopatra und der Schlange hätte, so bezögen sich diese doch gar nicht auf ihren Tod.

10) Pollux V, 99. führt ausdrücklich unter den verschiedenen Benennungen der Armspangen auch ὄφεις, Schlangen, auf. S. Visconti zum Pio-Clementino T. II, p. 90. und meine Abhandlung über die Furienmasken S. 87. f. Man hat eingewandt, daß die Form des Armbandes, wenn es bloß eine Viper als Zierde vorstellen solle, etwas ungewöhnliches habe. Allein da die Mode, sich schlangenförmige Armspangen machen zu lassen, bei den Frauen des Alterthums offenbar von den schönen Bildern der Bacchantinnen ausging (viele Moden kopirten die Damen der alten Welt gewiß von berühmten Statüen; man denke hier nur an die Bacchantin des Scopas) wo wirklich Schlangen sich um ihre Arme schlingend vorgestellt wurden. (S. Euripid. Bacchä 698.) so konnte gerade der erste Künstler, der das Idealbild dieser schlummernden Ariadne schuf, dieser künftigen Gemahlin des Bacchus ein ächt bacchisches Armband geben wollen.

11) S. Fea zu Winkelmanns Storia delle Arti T. II. p. 529. not. B.

12) Künstler und Alterthumsliebhaber können durch die Betrachtung der zierlichen Sandalen an den Füßen der Ariadne sich eine richtige Vorstellung dieser Prachtsohlen des

Alterthums machen. Sie sind in eben dem Geschmack, in welchem wir z. B. die Sandalen des Apollo von Belvedere erblicken. Der Ableitung nach (von σάνις, ein Bretchen) bezeichnen sie freilich nur eine sehr ärmliche und einfache Chaussüre. Allein durch die Prachtliebe der Tyrrhenier (S. Voß feine Bemerkungen in den mythologischen Briefen I, 12. p. 108. f.) wurden sie mit kostbaren Riemen, die sehr dünn geschnitten und in einander geflochten waren, (daher σχιςαὶ, λεπτοσχιδεῖς Pollux VII, 87. 93. S. Visconti zum Pio-Clementino T. I. p. 25. 6.) und mit goldenen Spangen (Aelian V. H. IX. 11.) so prächtig verziert, daß sie nur von reichen und prachtliebenden Frauen getragen wurden, die eigene Futterale (σανδαλοθῆκαι) dazu und Sclavinnen, die sie trugen, Sandaligerulae (Plautus Trin. II, 1. 12.) zu haben pflegten.

13) Man fand die todte Cleopatra, sagt Plutarch in Anton. c. 85. T. VI. p. 158. auf einem goldenen Bette, königlich geschmückt κεκοσμημένην βασιλικῶς. Vergl. die Commentatoren zu den Bronzi d' Ercolano T. I. p. 258. f.

14) Visconti hat dies Relief, welches zu keinem Sarcophag gehört, sondern seiner ursprünglichen Bestimmung nach bloß zu einer Verzierung berechnet zu seyn scheint, in der zweiten Supplementtafel zum 2ten Theil des Pio-Clementinums No. 6. abgebildet.

15) Pausanias I, 20. p. 73. Einer berühmten Statüe der schlafenden Ariadne sind zwei griechische Inschriften geweiht Analect. T. III. p. 215. CCCIV. V. Wahrscheinlich das ächte Original zu unserer Ariadne, das auch Properz I. 3. 1. vor Augen gehabt haben mag.

16) Ueberhaupt wimmelt es in den Rumpelkammern der hergebrachten archäologischen Nomenklatur von Cleopatren,

da es doch sehr unwahrscheinlich ist, daß die höfischen Römer unter August und seinem nächsten Nachfolger dieß fatale monstrum (wie sie Horaz nennt, der, wie Blakwell in seinen Memoires of the Court of Augustus T. VI. pag. 38. sehr fein bemerkt, den Antonius stets auf Unkosten der Cleopatra schont) in Abbildungen zu erhalten sich besondere Mühe gegeben haben sollten. Zoega und Ekhel haben bemerkt, daß sich ihr Portrait nicht einmal auf Münzen immer genau angeben läßt. Daher die vielen Misgriffe. Was Beger im Thesaur. Brandenb. T, III. p. 327. eine Cleopatra nennt, ist eine Niobe. Eine römische Kaiserin, mit einem Kinde an der Brust, als Venus genetrix gebildet, passirt in der Pembrokischen Sammlung zu Wiltonhouse (S. The Englisch Connoisseur T. II. p. 185) für eine Cleopatra mit dem kleinen Cäsarion. Vergl. Dallaway Anecdotes of the arts in England p. 266.

17) S. Museo Odeschalchi T. I. p. 23. T, II. pag. 46.

18) Abgebildet in den Marbres de Dresde tab. 163. n. 3. Vergl. Lipsius Beschreibung der Antiken-Galerie in Dresden. S. 371.

19) S. Museo Pio-Clementino T. V. tav. VIII. pag. 15.

20) Hierdurch erhält eine frühere Muthmaßung, daß die bekannte alte Paste im Stoschischen Cabinet, welche Winkelmann in seinen Monumenti No. I. edirt und als einen geflügelten Jupiter gedeutet hat, der über der Semele schwebe, nichts anders als eine Entschlummerte sey, über welche der Zwillingsbruder des Schlafs seine Arme und Flügel breitet, (S. Schlichtegrolls Principales figures de la mythologie d' aprés le cabinet de Stosch T. I. n. 26. p. 66.) ihre volle Bestätigung. Gerade so wie hier der Tod über der Entschlafenen schwebt, beugt sich auf jenem Ortanischen Sarcophag im Pio-Clementino T. V.

tav. 8. der geflügelte Schlaf über die schlummernde Ariadne.

21) Sowohl im Corridor der Cleopatra als in der Loggia war die Statüe am Ende einer langen Gallerie queer vor so gestellt, daß man sie bei ihren colossalen Dimensionen gleich beim Eintritt in die Gallerie an der entgegengesetzten Seite erblickte, und wirklich eine Schlummernde in weiter Ferne zu sehn glaubte. Man vergleiche den Grundriß des Museums vorn am Anfang des ersten Theils des Pio-Clementinums lit. N.

22) Man vergleiche nur auf dem mit der Allgemeinen Literatur-Zeitung vor kurzem ausgegebenen Grundriß ihren jetzigen Platz in der Sale des Saisons n. 59. Ueberhaupt wird von der Art, wie diese Kunstwerke in den verschiedenen Sälen dort eingeschichtet und beleuchtet worden sind, eben nicht viel trefliches erzählt.

23) Pitture d' Ercolano T. II. t. XVI. Die Stellung des auf den Silen gelehnten und von Amor fortgeschobenen Gottes ist sehr geistreich, und die Verweisung des ganzen Thiasus oder Gefolges in den Hintergrund, indem sie hinter einen Berg hervorkommen, sehr verständig und anmuthig.

24) Museo-Pio Clementino T. V. t. 8.

25 a) Lipperts Daktyliothek I. 383. 384. Tassies Catalogue n. 4362 — 65. Vergl. Gori zum Museum Florentinum T. I. p. 164.

25 b) Das Lüsterne in dieser Vorstellung, wie ein schönes schlummerndes Mädchen leise aufgedeckt wird, gefiel den Künstlern des Alterthums so sehr, daß sie es auch auf andere bacchische Scherzi häufig übertrugen. Eine der schönsten Nach-

ahmungen befindet sich auf einem schönen Intaglio, bei Guatanei Monumenti inediti 1785. Settembre tav. I. wo ein bacchischer Hermaphrodit völlig in der Stellung unserer Ariadne von einem Paniskus und Satyr beschlichen wird. Im 7ten Band der Pitture d' Ercolano ist diese Vorstellung fünfmal auf eine schlafende Bacchantin angewandt, die sich auch auf mehrern Reliefs wieder findet. Alle diese Vorstellungen gingen ursprünglich von einem Gemälde eines großen Meisters (vielleicht des Aristides Plin. XXXV. 10.) aus, und sind als so viel Variazionen eines Themas zu betrachten.

26) Die meisten Fabelkreise von Bedeutung begannen oder endeten mit einem ἱερὸς γάμος, oder mit einer Götterhochzeit. Das Muster von allen war die Hochzeit des Jupiters mit der Juno selbst. S. Casaubonus zum Athenäus VI. 10. p. 426. und Hemsterhuys bei Valckenaer zu Theokrits Adoniazusen S. 367. Auf diese Götterhochzeiten bezog sich ein großer Theil der ältesten Gedichte und Kunstwerke und sie verdienen daher eine eigene Behandlung in der Mythologie. Man erinnere sich nur an die Hochzeit des Cadmus und der Hermione, des Peleus und der Thetis, vor allem aber an die des Hercules mit der Hebe, womit sich alle Heracleen schlossen. Eine solche Götterhochzeit war nun auch die des Bacchus mit der Ariadne, woraus uns Eratosthenes in seinen Catasterismis c. 5. p. 120. ed. Gale einige Ueberlieferungen erhalten hat.

27) S. die Herculanischen Gemälde T. IV. tav. VIII. und XXVIII. Auf den letztern schreiten Bacchus und Ariadne zum frölichen Reihen, auf dem ersten ist das τέλος der Hochzeit, die Vollendung selbst abgebildet. So hat man auch einzelne Stellungen des Bacchus und der Ariadne, die als Compagnons zusammen gehören z. B. im Pio-Clementino T. I. tav. 44. 45.

28) In Buonarotti Osservazioni sopra alcuni medaglioni p. 427.

29) Vasenerklärungen T. III. p. 97. ff. Ueber diese orientalischen Ungeheuer hat neuerlich Hr. Hagemann aus Ferduscht seine Erläuterungen beigebracht Monumenti Persepolitani e Ferdusio illustratio (Götting. 1801.) p. 26. ff.

30) Buonarotti Osservazion. s. alcun. medagl. p. 430.

31) Z. B. wenn auf Gemmen die Ariadne mit dem Bacchus auf einem Panther reitend vorgestellt wird Museum Florentinum T. I. tab. XCI, 6. Wo sie allein in einem Wagen fährt, der von zwei Psychen gezogen und von zwei Liebesgöttern begleitet wird. Ebendaselbst tab. XCIII, 2. Unter den Münzen zeichnet sich der kunstreiche Medaillon (in numism. maximi moduli regis Gall. tab. 24, 7.) der Perinthier aus, wo das Finden der Ariadne durch den Bacchus nach Art der oben angeführten Gemälde behandelt ist. Der Triumphzug des Bacchus mit der Ariadne findet sich auf den Münzen von Attalia in Pamphylien. S. Eckhel Doctrin. Num. Not. T. III. p. 10. auf den Münzen von Nicäa. u. s. w.

Dritte Tafel.

Ruderschiffe der Alten.

Wir haben auf der ersten Tafel ein Ruderschiff nach der ältesten Form, wahrscheinlich einen Dreißigruderer [1]), nebst seinen Haupttheilen am Vorder- und Hinterborde gesehn. Hier ruderten die Ruderer natürlich nur in einer einzigen Reihe, so daß auf jeder Seite 15 Ruderer hinter einander saßen. Allein es blieb nicht bei dieser einfachen Form. Die Erythräer, die zu dem mächtigen Jonischen Städtebund gehörten, bedienten sich zuerst einer doppelten Reihe von Rudern (biremes, διήρεις). Aminokles von Corinth fügte nachher eine dritte Reihe hinzu. Dies wurden die Triremen, die beliebteste und gewöhnlichste Form der Ruderschiffe im ganzen Alterthum. Die Syracusaner erfanden dann die Galeeren mit vier und fünf Reihen Ruderer, und so stieg man bis zu zehn, zwanzig, ja so gar in einem einzelnen Fall bis auf vierzig Reihen, um das Unmöglichscheinende möglich zu machen. Uebrigens sind diese Ruderschiffe, die zum Unterschied der weit bäuchigern und gleichsam runden Kauffahrer und Transportschiffe, überhaupt lange

Schiffe hießen, nur zum Seekrieg erfunden und bis zu diesem erstaunenswürdigen Grad von Umfang und Größe vervollkommnet worden [2]).

Wozu nun eine so ungeheure Vervielfältigung von Ruderern und Ruderbänken? So wie es bei unserm Seekrieg Hauptzwek ist, durch Kanonenschüsse die Schiffe zur Uebergabe oder zum Sinken zu bringen, so suchte man dieß auch in den Seetreffen der Alten vermittelst der Triremen zu bewirken, nur mit dem Unterschied, daß bei unsern Seegefechten alles auf die Geschwindigkeit ankommt, womit das Schiff eine volle Lage von der Seite geben kann, im Alterthum hingegen alles auf die Gewalt abgesehn war, womit die Fronte des Vordertheils gegen den Feind anrennen konnte. Zu diesem Zweck bewaffnete man diese Fronte mit einem dreifach gespitzten Eisen, welche die Römer mit den Hauzähnen eines Schweinskopfes verglichen, und daher Rostra hießen. Mit diesen suchte man die Flanken oder auch die entgegengesetzten Vordertheile der feindlichen Schiffe anzubohren und leck zu machen [3]). Man hatte aber auch noch ein anderes Manövre, womit man dem Feind den empfindlichsten Schaden verursachte. Bei uns sucht man durch die Kanonenschüsse vorzüglich auch die Masten und Takelage der Schiffe zu zerstören. Diese waren bei den Ruderschiffen der Alten von geringer Bedeutung. Desto wichtiger waren die Ruder. Wo also heutzutage der Angriff vorzüglich auf die Masten und das Tauwerk gerichtet ist, da strebte man im Alterthum die Ruder zu zerstören und durch ein schnelles Hinstreifen des Schiffes

längst der Flanke des feindlichen Schiffes sie mit Gewalt abzubrechen, oder, wie der Kunstausdruck bei den Römern hieß, abzustreifen *). Zu beiden war nun die möglichste Beschleunigung und Verstärkung des Ruderschlags auf jenen Kriegsschiffen der Alten eine unerläßliche Erforderniß. Denn je größer die blitzschnelle Gewalt war, mit welcher ein solches Schiff in das feindliche einstürzen konnte, desto zerstörender war seine Wirkung. Dazu mußte man nun eben die Zahl der Ruderer, so viel nur immer das Schiff fassen konnte, vermehren. Denn eben dadurch vermehrte man seine Schnelligkeit und Stoßkraft. Auch leisteten mehrere Reihen Ruder über einander den Vortheil, daß wenn die eine Reihe durch den Feind abgestreift war (ordine debilis uno Virgil Aeneis, V. 271) doch noch die übrigen gebraucht werden konnten.

Damit sind aber nun bei weitem noch nicht alle Schwierigkeiten gehoben. Eine der kitzlichsten und verwickeltsten Fragen, die zu lösen seit drei Jahrhunderten fast alle Alterthumsforscher sich um die Wette bemüht, und es noch immer nicht zu einer völligen Evidenz in der Sache gebracht haben, war von jeher diese: wie so viele Reihen von Ruderern neben oder über einander statt finden konnten, ohne sich durch die Ruder der verschiedenen Reihen selbst unaufhörlich zu hindern und zu verwirren? Und wie war es überhaupt möglich, daß bei Ruderschiffen, die fünf und mehrere Ordnungen von Ruderern über einander gehabt haben sollen, die obersten Reihen ihre zu einer ungeheuren Länge nothwendig an-

gewachsene Ruder noch mit eben der Leichtigkeit und Schnelligkeit bewegen konnten, wie die in den untersten Reihen sitzenden? Die Meinungen der ältern Alterthumsforscher und Schiffahrtskundigen lassen sich fast alle in folgende drei Classen bringen [5]. Einige, wohin Bayfius, Stewechius und Deslandes gehören, denken sich die verschiedenen Reihen oder Ordnungen der Ruderer nicht unter einander, sondern nur in einer schregen Linie vom Hintertheil zum Vordertheil herabsteigend [6]. Andere, wie Rivius, der Pater de Chales u. s. w. verglichen die Ruderschiffe der Alten durchaus nur mit der Einrichtung auf den heutigen Galeeren im mittelländischen Meere. Da sind bei einem Ruder oft vier bis fünf Galeerensclaven hinter einander in einer Reihe angestellt, und so erklärten nun diese Antiquarier auch die Nachrichten bei den Alten, wo von zwei, drei und mehrern Reihen Ruderer die Rede ist. Ihnen heißt eine Trireme ein Schiff mit einer einzigen Reihe Ruder, die aber von drei Reihen Ruderer auf jede Seite bewegt wurden. Diese Meinung ist unter allen die unwahrscheinlichste und mit den Schriftstellen und Denkmälern des Alterthums am wenigsten vereinbar. Noch andere, und hierzu gehören die vorzüglichsten Forscher, Palmerius, Scheffer, Meibom, Voß und Fabretti, nehmen mit geringer Abweichung von einander im Einzelnen an, daß die Reihen der Ruderer über einander, aber in schiefen Zickzack (wie auf der Kupfertafel Fig. 2) angebracht gewesen wären. Diese Meinung hat auch bis jetzt überall den meisten Eingang gefunden [7], ob sie gleich bei ge-

nauerer Untersuchung auch nicht auf alle Einwürfe eine befriedigende Antwort zu ertheilen weiß [8]).

Das beste wäre freilich, wenn sich einmal so ein Fund thun ließ, wie nach des gelehrten Witsen Erzählung [9]) in den Berner Metallminen im Jahre 1462 Statt fand, wo man ein vollständiges altes Fahrzeug mit Seegeln und eisernen Ankern über hundert Klaftern tief in der Erde ausgeschürft haben will. Es gehört aber freilich die gutmüthige Leichtgläubigkeit des ehrlichen Witsen dazu, um einen solchen Gott aus der Maschine auch nur gedenkbar zu finden, und so wäre in Ermangelung einer solchen ganz zuverlässigen Urkunde wenigstens der Ausweg noch immer der rathsamste, daß seekundige Männer zum Behuf dieser Forschung die Sache durch Modelle zu versinnlichen, und durch den Bau kleiner Mustergaleeren im Geiste des Alterthums zu ergründen suchten. Gewiß sind auch schon in frühern Zeiten mehrere darauf gefallen, was nach dem Zeugniß des Bembo der gelehrte Fausto Vettori im 16ten Jahrhundert in Venedig gethan haben soll [10]), der eine alte Quinquereme erbauete, um sie mit einer alten Trireme in einem Wettlauf der Geschwindigkeit zu setzen. Merkwürdiger und belehrender sind indeß in der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts zwei Versuche der Art geworden, von welchen hier eine kurze Nachricht um so eher eine Stelle verdienen dürfte, da hiervon auch in den neuesten Compendien der Alterthümer noch nirgends eine Erwähnung geschieht.

Da sich unter den in Pompeji und Herculanum ausgegrabenen Wandgemälden und Reliefs besonders am Tempel der Isis, die auch als eine mächtige Herrscherin des Meers angesehn und mit häufigen Votivtafeln verehrt wurde, viele Abbildungen alter Schiffe und Seeprospecte mit Schiffen vorgefunden hatten, so veranlaßte dieß unter den Academici Ercolanesi d. h. unter der Gesellschaft von Antiquaren und Gelehrten, die unter königlicher Autorität die Erklärung dieser Alterthümer in Neapel übernommen hatten, allerlei Untersuchungen über die Ruderschiffe der Alten. Aber auch diese Herren konnten nicht recht damit fertig werden. Endlich entschlossen sich zwei neapolitanische Ingenieurs Don Francesco und Don Pietro la Vega, zwei Brüder, wovon der erstere die Aufsicht über die Ausgrabungen zu führen hatte, unabhängig von allen frühern Hypothesen und Deutungen bloß nach der Ansicht der noch vorhandenen Abbildungen und nach eigenen Einsichten eine Barke in der Form der alten Triremen so zu erbauen, daß drei Reihen Ruder in senkrechter Richtung unter einander zu stehen kämen, und damit einen Versuch auf dem Meere selbst anzustellen. Sie nahmen eine Barke, die 44 römische Palmen lang und 11 breit war, und nachdem sie den Bord ringsherum 2 Palmen erhöht hatten, brachten sie darin 2 Reihen von Ruderöffnungen und Ringen (scalmi) an, wovon jede Reihe um vier Palmen von der andern senkrecht abstand, welche mit der untersten Reihe, die auf dem eigentlichen Bord der Barke angebracht war, zusammen drei Reihen ausmachten, wovon eine jede um

eine Palme höher war, als die andere. Dieß stellte nun das Modell einer alten Trireme vor, und wurde wirklich von Ruderern, die auf drei verschiedenen Flächen inwendig saßen, und im Durchschnitt nicht mehr als $4\frac{1}{2}$ Palme einnahmen, ohne alle Schwierigkeit und mit einer bewundernswürdigen Schnelle im Meere einige Meilen weit fortgerudert. Hieraus erklärten sie nun alle Constructionen der alten Triremen so, daß die Reihen oder Sitze der Matrosen in perpendikularer Richtung so oft über einander angebracht gewesen wären, als das Ruderschiff Reihen in seinen Namen führte. Diesem Versuch gemäß construirte nun Hr. Vega ein in allen seinen Theilen vollendetes Modell. Pasquale Carcani schrieb eine eigene gelehrte Abhandlung darüber, worin dieser Erklärungsart als der wahrscheinlichsten von allen der Preis feierlich zuerkannt, und ein Kupferstich von diesem Modell überall zum Grunde gelegt wird [11]). Eine Kopie dieses Stichs finden unsere Leser auf der dritten Tafel Fig. 1. Der größere Theil der Abhandlung beschäftigt sich mit dem Erweis, (woran wohl heut zu Tage überhaupt niemand mehr zweifelt), daß die Ruderer nicht in einer Reihe bloß hinter einander gearbeitet haben könnten, giebt aber auf die bekannten Einwürfe, die gegen sein System des senkrechten Untereinandersitzens theils aus einigen alten Denkmälern auf der Colonna Trajana in Winkelmanns Monumenti [12]), und auf Münzen, theils aus der unlenksamen Schwere der obersten Ruder gemacht werden können, nicht die geringste befriedigende Antwort. Das brauchbarste in dieser Abhandlung sind die zuletzt ange-

fügten Bemerkungen über die römischen Liburnen. Indeß kann nicht geläugnet werden, daß die Ansicht mehrerer Herculanischen Gemälde und eines in Pozzuoli gefundenen Marmorreliefs die Meinung, daß die Ruder in senkrechter Richtung unter einander gestanden haben, vollkommen begünstigen.

Ein scharfsinniger Engländer, der Generallieutenant Melvill machte einige Zeit später ähnliche practische Versuche und das Resultat derselben fiel allerdings, wie es scheint, noch befriedigender aus. Wir verdanken die ausführliche Nachricht davon dem unermüdeten britischen Alterthumsforscher, dem Gouverneur Thomas Pownall, aus dessen Schrift ich sie hier auch im Auszuge liefern will [13]. Er hatte während seines Aufenthalts in den Antillen mit mehrern Seeofficiren häufige Discussionen über die alten Kriegs- und Ruderschiffe. In die Augen springend schien ihm die Ungereimtheit der gewöhnlichen Annahme, nach welcher die Sedilia oder Ruderbänke unmittelbar über einander gesetzt werden, und behauptet wird, daß sie senkrecht auf dem Wasser gestanden hätten. Die so gestellten Ruderer hätten ja offenbar einander vielfach hindern, sie hätten einen zu großen Raum einnehmen und in einem zu ungünstigen Winkel mit dem Schiffe rudern müssen. Ueberdem würde die Länge und Schwere der Ruder in den obern Reihen das Rudern äußerst erschwert, und da man aus den alten Schriftstellern vermuthen müsse, daß zu jedem Ruder nur Ein Mann war, für diesen Einen fast unmöglich ge-

macht haben. Auch würden die Sitze so vieler Ruderer über einander bei der schaukelnden Bewegung des Ruderns halsbrechend gewesen seyn. Diese Unbequemlichkeiten bewogen den General Melvill sich fürs erste die Meinung der andern Seeofficiere gefallen zu lassen, daß wohl auch im Alterthume dieselbe Einrichtung bei den Ruderschiffen gegolten hätte, die noch jetzt bei den Galeeren auf dem mittelländischen Meere statt findet, und an jedes Ruder drei, vier und mehrere Ruderer gestellt worden wären. Allein bei mehrerer Muße und nochmaliger Lesung des Polybius, Cäsar, Livius und Florus sah Melvill die Unhaltbarkeit dieser Vorstellungsart so lebendig ein, daß er auf einen neuen Ausweg sann, die Zeugnisse der Alten mit einer haltbarern Theorie in Einklang zu bringen. Er muthmaßte, daß der Bauch der alten Galeeren sich in einer schrägen Linie, und in einem Winkel von ohngefähr 45° über die Fläche des Wassers erhob; daß an der innern Seite dieses Bauches die Sitze der Ruderer, jeder in der horizontalen Richtung ungefähr 2 Fuß breit, Reihenweise, und in nicht größerer Entfernung von einander befestigt waren, als zur freien Bewegung aller zugleich Rudernden nothwendig erfoderlich war. Dieser Vortheil würde nun in möglichst hohen Grad erreicht worden seyn, wenn diese Sitze schräg über einander, zickzackförmig (in the Quincunx or chequer order) befestigt gewesen wären (wie auf der 2. Figur der Kupfertafel). So würden zufolge der Combination der zwei schrägen Linien alle obengedachten Schwierigkeiten verschwinden. Als der General im Jahre 1773 sich in

London aufhielt, ließ er im Modell ein Fünftheil einer alten Quinquereme in seinem Hinterhofe an einer Wand in Great Pulteney-street anrichten. Dieß wurde in denselben Verhältnissen angerichtet, die zum Fünftheil einer wirklichen Galeere erfoderlich gewesen wären, und faßte troß der Eingeschränktheit des Raums mit hinlänglichem Spielraum 30 Ruderer in 5 Reihen, so, daß diese gerade auch das Fünftheil der Ruderer auf einer Seite bei einer alten Quinquereme machten, die nach dem Polybius überhaupt 300 Ruderer faßte, die 120 Seesoldaten nicht mit gerechnet. Das Modell wurde von vielen angesehenen Männern, von See- und Landofficieren fleißig besucht und geprüft [10]). Mit einigen derselben übte der General Melvill selbst das Manövre des Ruderns, und alle und unter diesen auch ein Schiffsbaumeister der königl. Marine stimmten darin überein, daß die Bauart der alten Kriegsgaleeren diese und keine andre gewesen seyn müsse. Melvill konnte nun vermöge dieser Annahme eine Menge der schwierigsten Stellen alter Autoren erklären. Auf seinen Reisen in Italien 1775 und 1776, wo keiner der damaligen Antiquare dieses Landes sich auf einem andern Weg eine ganz deutliche Vorstellung von der Sache machen konnte, weil sie immer die jetzige Form ihrer Galeeren im Auge behielten, fand er auf verschiedenen Reliefs in Rom Theile der Ruderschiffe, aus welchen die Ruder aus ihren Oeffnungen zickzackförmig herauskamen. In der Medaillensammlung auf Capo di Monte in Neapel befindet sich ein Medaillon von Gordianus, wo eine Trireme mit 14 oder 15 Rudern in jeder Reihe,

offenbar diese Ruder in schräger Linie aus schräger Schiffswand gehn läßt. Auch auf den alten Gemälden zu Portici ist an den Hinterdecken einiger Schiffe sowohl die Schrägheit der Schiffsseiten, als der Ruder sehr deutlich zu bemerken. Freilich giebt es auch Bas-Reliefs und Münzen, welche weder der Schrägheit der Ruder, noch ihre verschiedenen Zwischenräume genau angeben. Wer mag aber auch überall eine solche Genauigkeit, ohne unbillig zu seyn, fodern? So weit die Nachrichten von den Entdeckungen des General Melvill, die nur in England allgemein für die einzig richtigen und brauchbaren zur Erklärung der Alten gehalten werden [15]. Der Hauptsache nach ist indeß diese Entdeckung nichts weniger als neu, und gestattet denselben Einwurf, der auch der andern von den Gebrüdern la Vega in Neapel gemacht werden kann, daß alles dieß bei der Kleinheit und Partialität der Versuche selbst viel zu wenig die Ausführbarkeit des Ganzen beweise. Das wichtigste in des General Melvill's Bemerkungen ist ohnstreitig der Umstand, daß alle diese Ruderschiffe nur sehr flach unter dem Wasser giengen, dafür aber eine sehr schräge und bauchige Seite hatten, an welcher mit weit geringerer Schwierigkeit mehrere Reihen Ruderer angebracht werden konnten [16]. Was der Tiefe abgieng, ersetzte dann gewöhnlich die Länge, die, wie der Major Rennel sehr gut bemerkt [17], zugleich bei der äußersten Mangelhaftigkeit und Kleinheit der Segel, das Meiste zum schnellen Durchschneiden der Fluth beitragen mußte.

Sollte indeß auch dieser Versuch manchem noch nicht deutlich und befriedigend genug vorkommen, so müßte man zur Hypothese des bekannten Historiographen der Bau-Akademie in Paris, des Professors Le Roy seine Zuflucht nehmen, die er sowohl in den Abhandlungen der Academie der Inschriften, als in einer besondern Schrift über das Seewesen der Alten ausführlich vorgetragen hat [18]. Auch er setzt mit den bündigsten Beweisen als unleugbar voraus, daß die von den Corinthern (nach Thucydides I, 12.) zuerst erfundenen Triremen drei Reihen Ruderer unter einander in schräger Richtung gehabt haben, daß aber die Syracusaner (Olymp. XCV. 2.) als Dionysius die ungeheuern Seerüstungen gegen die Karthager vornahm und zuerst über das Maaß der Triremen hinausgehend auch Quadriremen und Quinqueremen zu erbauen anfing, eine merkwürdige Reform mit den Reihen der Ruderer selbst begonnen haben. So lange, wir hören ihn selbst sprechen [19], die Griechen nur auf jeder Seite ihrer Triremen drei Reihen Ruderer stellten, so konnten sie alle in drei verschiedenen Abstufungen über einander gestellt werden. Aber von der Zeit an, wo Dionysius die Quinqueremen erdachte, wird es unwahrscheinlich, daß man alle fünf Reihen Ruderer über einander aufzuthürmen habe versuchen wollen. Denn wenn schon aus dem Thucydides erhellet, daß zur Bewegung der obersten Ruder in den gewöhnlichen Triremen eine außerordentliche Stärke nöthig war, die daher auch einen höhern Sold erhielt; so übersteigt es gewiß allen Glauben, daß diese Ruder bei Quinquere-

men wo sie beinahe noch einmal so lang und stark seyn mußten, doch noch durch die Muskelkraft eines Einzigen hätten bewegt werden können. Sobald also auch Quinqueremen erbaut werden sollten, mußte man bei der obersten Reihe der Ruder jedes Ruder von mehr als einem Ruderer schlagen lassen, und war einmal die Entdeckung gemacht, daß man durch Anstellung mehrerer Ruderer an dasselbe Ruder seinen Zweck auch bei den schwersten Rudern erreichen könne: so war überhaupt für die Construction der Ruderschiffe ein neues und weites Feld geöffnet. Nun konnte Xenagoras auch Ruderschiffe mit 6 Reihen, Mnesigiton mit 7, 8, 9, 10 Reihen und Demetrius Poliorcetes schon Dekapenteren (mit 15 Reihen) und Decaexeren erfinden, und so die Sache noch immer höher getrieben werden. Auf der andern Seite fand man die Anlegung mehrerer Ruderer an dasselbe Ruder so bequem, daß man es wahrscheinlich auch mit den Triremen und Quadriremen versuchte, und diesen auch nur bei zwei Reihen Rudern dennoch 4 oder 5 Reihen Ruderknechte gab, wie dieß auf unserer Tafel durch Fig. 3 und 4 sinnlich vorgestellt wird. So viel scheint ausgemacht zu seyn, daß die später so allgemein beliebten Liburnen sich eben dadurch von den ältern griechischen Triremen unterschieden, daß jene nur zwei Reihen unter einander, aber bei der obersten Reihe zwei Ruderer an jedem Ruder, diese hingegen nur einen Ruderer an drei Reihen Ruder übereinander hatten. So weit Le Roy! Man kann dieser Erklärung das Verdienst nicht absprechen, daß sie die zwei gangbarsten Erklärungsarten auf eine feine

Weise mit einander zu vereinigen weiß. Nur fehlt es, wie mir es scheint, der ganzen Hypothese an hinlänglichen Beweisstellen aus den ältern Schriftstellern selbst [20]), und so sind auch auf diesem Wege nicht alle Schwierigkeiten beseitigt.

Mag es nun aber auch mit der Construction der über die drei Ordnungen hinausgehenden Galeeren für eine Bewandniß gehabt haben, welche es wolle: so viel scheint mir wenigstens durch die neuesten Untersuchungen von Melvill und Le Roy ganz ins Klare gesetzt, daß die gewöhnlichste Galeerenart unter allen, die Trireme, auf jeder Seite drei Reihen Ruderer in schräger Richtung über einander hatte gerade so, wie sie uns die zweite Figur auf unserer Kupfertafel vorstellt. Folgendes verdient hierbei überhaupt noch bemerkt zu werden. Jede der drei Ordnungen oder Reihen bei einer Trireme hatte bei den Griechen (die Römer behalfen sich hier mehr mit erborgten Ausdrücken) in der Schiffersprache ihre besondere Benennung, und war auch im Rang und in der Bezahlung verschieden. Die ganz unten dem Schiffraum am nächsten sitzenden hießen Thalamitae, und dazu, scheint es, nahm man die schwächsten und unbedeutendsten Ruderer [21]). Ueber diesen saßen die Zigitae. Ueber diesen und zuoberst saßen die Thranitae, die, weil sie den meisten Kraftaufwand zur Regierung der langen Ruderstangen mit der meisten Gewandheit verbinden mußten, auch die geehrtesten gewesen zu seyn scheinen, und zuweilen auch höhere Löhnung empfingen [22]).

Nimmt man nun eine schräge Richtung der drei Ruderreihen über einander an, so fing der erste Sitz des obersten Thraniten natürlich näher bei dem Hinterverdeck an, als der erste Sitz des Zygiten, der wieder etwas näher anfing, als der des ersten Thalamiten der nun am andern Ende wieder der nächste am Vordertheile war. Daraus hat schon Winkelmann ein sehr oft falsch gedeutetes Scholion zum Aristophanes richtig erklärt, und jedem daraus entspringenden Mißverstand begegnet [23].

Endlich darf man auch die mit der Erfindung des Ruderns selbst schon erfundene Sitte hier nicht ganz unbemerkt lassen, nach welcher für die tactmäßige Bewegung der sämmtlichen Ruder, die alle auf einem Moment einschlagen mußten, durch einen eigenen Tactschläger der vom Hinterverdeck herab entweder durch die Stimme (mit einer eigenen Art von Melodie) oder auch durch das Anschlagen eines Hammers (portisculus) den ganzen Ruderschlag dirigirte [25]. Die Ruderer selbst hatten dabei ihre eigenen Commandoworte und Rudermelodieen [25], dergleichen man zur Erhaltung des Tactes auch noch bei den Galeeren in dem mittelländischen Meer und in der Levante hat [26]) und dergleichen H. Hüttner selbst auf seiner Reise mit Macartney auf den Paihofluß in China bemerkte [27]. Auf diese alte Sitte gründet sich die Ueberlieferung, daß Orpheus die Argonauten auf ihren Zug nach Colchis begleitet habe. Als Ruderer konnten sie eines Tactschlägers nicht entbehren. Man nennt diesen in der Folge den Schiffmusicanten, und da sich zugleich die Sage

fortgepflanzt hatte, daß sich die Argonauten zu Samothrake in die Schiffermysterien der Cabiren einweihen ließen, und diese mit den Orphischen Mysterien in der Folge zusammenflossen: so setzte die alles vergrößernde und verschönernde Fabelei der Argonautendichter nun den Orpheus selbst an die Stelle des alten Tactschlägers, und ließ ihn durch die Töne seines Saitenspiels die Ruderschläge der Heroen zügeln [28].

Ich werde in dem Verfolg dieser archäologischen Hefte auch auf die Schiffarth der Alten und so viele andere merkwürdige Theile ihrer Schiffbau- und Schiffzierkunst zurückkommen.

Anmerkungen.

1) S. Meziriak Commentaire sur les Epitres d' Ovide T. II, p. 81.

2) Die Form der Handelsschiffe ging, so wie der ganze griechische Handel von den Phöniziern aus, deren Gauti eine länglicht runde Gestalt hat. Bei den Kriegsschiffen kam alles auf die längern Reihen der Ruderer an. Daher mußten sie selbst in die Länge gebaut werden, und daher der Unterschied zwischen runden (στρογγύλαι) und langen (μακράι) Schiffen. S. Goguet Origine des Loix T. II. p. 327. und die Collectaneen bei le Roy, Berghaus u. s. w.

3) Die Griechen nennen diese nur an Kriegsschiffen befindlichen Eisen ἔμβολοι. Man sucht damit entweder die Flanken des feindlichen Schiffes zu verwunden, und die Ruder abzustoßen (dieß hieß im Kunstausdruck ἐμβολή) oder das Vordertheil des feindlichen Schiffes zu zerschmettern (ἀνάῤῥηξις). Um sich dagegen zu vertheidigen, kam alles auf die Fertigkeit des Steuermanns an, der das angegriffene Schiff so schnell lenken mußte, daß es dem feindlichen nicht die Seite, sondern die Fronte darbot. Man vertheidigte also auch die Fronte des Vordertheils durch besonders herausstehende Balken, die den Angriff der feindlichen Rostra abhielten (ἐπωτίδες). Alles hieher gehörige hat Scheffer de militia navali II, 5. p. 129 und III, 6. p. 234. so vollständig und deutlich auseinandergesetzt, daß allen seinen Nachfolgern nur eine geringe Nachlese übrig blieb. Vergleiche die sehr anschauliche Schilderung in Gillie's History of Greece T. I. p. 579.

4) Die Griechen nannten dieß τούς ταρσους διασύρειν Diodor XI, 18. Die Römer remos detergere Cäsar B. Civ. I, 58. mit Voß Anmerk. Dasselbe hieß auch διέπςλους, transcursio; welches Scheffer III, 6. p. 233. doch nicht deutlich genug bestimmt.

5) Alle hier angeführten ältern Antiquare findet man von Joh. Alb. Fabrizius Bibliographia antiquaria c. 17. p. 816. ff. schon so genau verzeichnet, daß die Citata hier zu häufen, sehr unrathsam wäre. Wer setzt nun aber dieß herrliche und von so vielen fleißig benutzte Repertorium bis auf unsere Tage fort?

6) Diese Hypothese hat neuerlich auch Nitsch in seiner Beschreibung des Zustandes der Römer S. 1117. angenommen und mit einem Holzschnitt erläutert. Sie ist unter allen in ihren Combinationen die witzigste.

7) Z. B. Potter in der griechischen Archäologie Th. II. S. 263. Ramb. Am lichtvollesten hat diese Erklärungsweise Fabretti ad columnam Traianam c. 5. p. 119. ff. auseinandergesetzt, den niemand, der sich vollkommen von dieser Sache unterrichten will, ungelesen lassen darf. Freilich fragt sich, ob die auf der Trajanischen Säule, No. 235. 36. abgebildeten Triremen auch für die frühere Nautik erklärend seyn können. Denn gerade in dieser Frage ist ohne genaue Unterscheidung der Zeiten gar keine Auskunft möglich.

8) Daher sagt schon Montfaucon in seiner Antiquitée expliquée T. IV. P. II. p. 223. nachdem er diese Meinung als die mit den Alten übereinstimmendste angeführt hat: cependant nos plus habiles gens de marine disent que cela est impossible. Tous ceux à qui j'en ai parlé, dont quelques uns sont de la premiere distinction et d'une habilité reconnue de tout le monde, parlent de même.

9) N. Witsen's Aloude en hedendaagsche Scheepsbouw, en besteen, (Amsterd. 1671. Fol.) D. I. p. 3.

10) Lettere de *Bembo* Vol. II. Lib. II. Letter. 14.

11) Diese Abhandlung befindet sich mit den dazu gehörigen Erläuterungstafeln, besonders paginirt, am Schlusse des fünften Theils der Herculanischen Alterthümer oder der Bronzi d' Ercolano T. I. Das merkwürdige im Museo Reale aufbewahrte Relief einer alter Trireme ist S. 16 besonders abgebildet.

12) Ein in der Villa Barberini zu Palestrina, dem alten Präneste, befindliches Relief einer Liburne (denn dafür, nicht für eine gewöhnliche Trireme muß es gehalten und daraus der Winkelmannen so befremdliche Umstand, daß die Puppis hier wie die prora aussieht, erklärt werden) das Winkelmann in seinen Monumenti No. 207. zuerst ab-

gebildet und sehr gelehrt erläutert hat, zeigt ganz deutlich die doppelte Reihe Ruder nicht senkrecht sondern schräg untereinander.

13) In folgender Schrift: A Treatise on the study of antiquities with four Appendixes by T. Pownall. (London, Dodsley 1782. 8). S. 233. — 242.

14) Unter diesen befand sich auch Charles Gore Esq. ein in der Schiffbaukunde trefflich erfahrner Mann, der seit mehrern Jahren in Weimar lebt. Er hat mir mehrmals als Augenzeuge versichert, daß die Probe des General Melvill durchaus befriedigend und überzeugend gewesen sey.

15) Man vergl. Gillies History of Greece T. I. p. 208. *Basil* oder Th. I. S. 241. der deutsch. Uebers. (wo Blankenburg mit Recht anmerkt, die Erfindung sey bei weitem nicht so neu, als man dort zu glauben scheine) und Lumisden's Remarks on the Antiquities of Rom p. 368.

16) Dadurch, daß man annimmt, daß die Schiffe der Alten durchaus nicht sehr tief unter dem Wasser giengen, und sich dann sehr schräg in die Höhe zogen, lassen sich allerdings die Schwierigkeiten wegen der allzugroßen Länge der obern Ruder beträchtlich verringern, wie auch schon Winkelmann zu den Monumenti P. 278. sehr gut bemerkt hat, der überhaupt mit General Melvills Vorstellungsart viel Aehnliches hat. Nur bei einer so flachen Construction läßt sichs z. B. erklären, wie der Obelisk die seichte Tiber hin bis an den Ort seiner Bestimmung geschafft werden konnte, welches Plinius XXXVI. 9. zu einer so seltsamen Parallele der Tiber mit dem Nil misbraucht. Daher wird auch die Möglichkeit, Triremen über beträchtliche Erdengen auf dem Trocknen fortzuschaffen (man nannte es *διϊσθμίζειν* S. Huet de navigatione Salomonis p. 36 Wesselings Observ. I, 28. p. 122. f.) oder gar in Pro=

cessionen, wie in den Panathenäen zu Athen (S. Meursius in Panathen. p. 30. f.), auf den Straßen zu führen. — Allein alles dieß hebt nur die Schwierigkeiten bei 10, 20 und noch mehrern Reihen Ruderer nicht auf Js. Voß de triremibus (in Thes. Gronon. T. XII. p. 710. hat berechnet, daß das Schiff des Ptolemäus Philopator an Rudern 200 Fuß Länge gehabt haben müßte!!

17) Rennel's Geographical System of Herodotus examined and explained' S. 6. p. 124 f. wo mehrere feine Bemerkungen über die sogenannten langen Kriegsschiffe der Alten vorkommen.

18) Le Roy's drei Vorlesungen über die Marine der Alten, der Griechen, und über das Wunderschiff des Ptolemäus Philopator befinden sich im XXVIII. Theil der Memoires de l'Academie des Inscriptions p. p. 542 — 597. Zu gleicher Zeit gab Le Roy diese Vorlesungen (aber nur die ersten zwei) besonders heraus unter dem Titel: La marine des anciens peuples expliquée Paris 1777. (224. S. in gr. 8. mit 6 Kupfertafeln) wie die Citaten am Schluß weiter ausgeführt sind. Das Buch ist dem damaligen Seeminister Sartine dedicirt und dadurch besonders anziehend, daß am Ende wichtige Resultate über die Frage zusammengefaßt werden; wo können wir noch aus der Marine der Alten etwas lernen und anwenden?

19) In den Memoires de l'Acad. d. Inscript. T. XXXVIII. p. 574 und in seiner Marine expliquée IV, 1. p. 113 ff.

20) Die Hauptstelle beim Diodor XIV. 42. p. 675. *Wess.* sagt: Dionysius habe Triremen und Quinqueremen (hier fiel ohne Zweifel τετρήρεις aus dem Text, welches Wesseling ohne Bedenken hätte hineinsetzen sollen) erbaut, in dem er zuerst die Erbauung dieser Schiffe erfunden habe.

Dieß bezieht sich natürlich auf die vorher noch nicht gekannten Quinqueremen u. s. w., setzt aber keineswegs auch eine Umänderung der Art zu Rudern voraus. Ja eine andere Stelle kurz darauf p. 676, 17. wo gesagt wird, er habe die schon vorhandenen 110 Triremen noch überbaut (ἐπισκευάζειν), scheint vielmehr der Meinung günstig, daß nun wirklich fünf Reihen über einander statt gefunden hätten.

21) Sie blieben allein in den Schiffen, wenn die obere Ordnungen zugleich als Soldaten gebraucht und zum Landgefecht bewaffnet wurden. Thucydides IV. 32. Sie mußten allen Gestank von oben herab verschlucken. Aristoph. Ran. 1106. Daher heißt auch ein Mensch aus der niedrigsten Classe des Volkes, der schweigen muß, in einer schönen Stelle beim Aeschylus Agamemn. 1626. der ganz unten sitzt am Ruder, νερτέρα προσήμενος κώπῃ.

22) Nur so viel folgt aus der Erzählung beim Thucydides VI. 31. Es wird dort als etwas ausserordentliches angeführt. In der Ordnung bekam also kein Ruderer mehr als der andere. Uebrigens gebührte das Geschäft, die Ruderer in die verschiedenen Reihen einzutheilen, dem Proreta, oder dem zweiten nach dem Steuermann.

23) Dieß Scholion zum Aristophanes Ran. 1106. hat unter andern den Pere *Languedoc* ganz irre geführt, der in einer eigenen Abhandlung sur les trirêmes (Paris 1721) auf diesem Wort des Scholiasten eine ganz irrige Hypothese gegründet hat, dieselbe die auch Nitsch in seinen römischen Alterthümern annimmt. Aber schon Winkelmann zu den Monumenti p. 278. hat den wahren Sinn dieses Scholions angegeben.

24) Der Mann hieß bei den Griechen κελέυςης (von κελέυειν welches ganz eigentlich von κέλειν, cellere, einen Anstoß geben, diese Handlung des Tactgebers bezeichnete, und davon zuerst die allgemeine Bedeutung vermehren, auffordern erhielt), bei den Römern hortator. S. Scheffer de milit. nav. III, p. 179. IV, 7. p. 305. J. Fr. Gronov. zu Seneca Agamemn. 428. S. 575. Wenn er den ersten Tact schlug, worauf alles in die Ruder fiel, so hieß dieß ἐνδόσιμον, signum. Es ist merkwürdig, daß alle diese Ausdrücke von den Tyrrheniern, die eine berühmte seefahrende Nation der ältesten Welt waren, auf die bei ihnen zuerst erfundene Schlachttrompete übergetragen worden sind. Das Signal mit der Trompete, was Homer noch nicht für die Schlacht kennt, ist also von der Ruderschiffarth erst auf den Landkrieg angewandt worden. Dieß verdiente eine eigene Ausführung.

25) Der Tactschläger rief bei den Griechen Oop, op! oop, op! und dann fielen die Ruderer selbst mit einer cadencirten Melodie ein. Man sieht dieß deutlich aus des Aristophanes Fröschen V. 182. ff. (vergl. Aues 1392) wo Charon den Tactschläger macht, statt der Ruderer aber die Frösche ihr berühmtes Berekeker, koar! anstimmen. Dieß muß also in derselben Mensur gegangen seyn.

26) S. Witsens Scheepsboou en besteen D. II. p. 329.

27) Der Refrain des Chinesischen Ruderlieds ist heïho, heïhaou, heïho, heïhaou! S. Journal des Luxus und der Moden 1796. Januar und Voyage à la Chine par I. C. Hüttner. Paris, Fuchs l'an 7.) p. 264.

28) So sagt Valer. Flaccus I, 470. Orpheus werde nicht mit beim Rudern angestellt — sed carmine tonsas

Ire iubet, summo passim ne gurgite pugnent.

Vergl. Burmann in Catalog. Argonaut. s. v. Orpheus P. CXXXIV. Die Verwechslung des Musikers mit dem Tactschläger fand um so leichter statt, als in der Folge wirklich oft die Ruder zur Flöte oder nach Symphonien geschlagen wurden. S. Scheffer S. 162. ff.

Vierte und fünfte Tafel.

Bacchus hält sein Beylager mit Ariadnen.

Das vorliegende Kupfer nach einem alten Marmor-Relief läßt uns den Bacchus in dem beseeligenden Vollgenuß der Ruhe erblicken, wie er der mit ihm vermählten und vergötterten Ariadne gegenübersitzend, seinen Lieblingspanther aus der Schaale Wein saufen läßt, und als Bräutigam mit seiner Braut von dem neugierigen Haufen seines bacchantischen Gefolgs (Thiasos) [1]) angestaunt wird. Das Original befindet sich auf einem vollständig erhaltenen Sarcophag in griechischem Marmor, und ist noch jetzt im Besitz des Prälaten Giuseppe Casali in Rom. Der berühmte Kupferstecher Domlnicho Cunego veranstaltete einen eignen Stich davon, den man noch jetzt einzeln in Rom zu kaufen bekommen kann. Man nahm, wie selbst die Unterschrift auf der Platte beweißt, in Rom gleich anfänglich das Sûjet für eine Ariadne mit dem Bacchus, allein Visconti, der in seinem Pio-Clementinum ihm zuerst eine andere Deutung gab (T. V. p. 13. und 86.) verwarf jene Auslegung, und kaufte die Platte für dieß Museum, wo sie

nun auf der dritten Erläuterungstafel zum fünften Theil des Museums, gleichfalls abgedruckt worden ist.

Visconti gieng von der Idee aus, daß, wenn das Süjet nur die gewöhnlichen Figuren des Bacchus mit der Ariadne enthalte, man nicht wohl verstehe, wie Merkur, der doch offenbar hier auch seine Rolle unter den Zuschauern spielt, unter das Bacchische Gefolg gerathen sey. Nun erinnerte er sich, daß dieß den Bacchus vorstellen könne, wie er seine durch die Blitze Jupiters getödtete Mutter Semele aus der Unterwelt hervorgehohlt habe. Da wäre denn freilich der Schattenbegleitende Merkur sehr an seiner Stelle. Es ist für jüngere Alterthumsforscher lehrreich, zu lernen, durch welche witzige Combination jener große Kenner dießmal irre geleitet wurde. In der berühmten Vaticanischen Handschrift der griechischen Anthologie von Cephatas befanden sich, unter andern noch nicht edirten Epigrammen auch 19 Inschriften auf eben so viele in Marmor gearbeitete Reliefs, womit ein Herscher von Pergamus Attalus ohngefähr 156 Jahr vor Christi Geburt einen zur Ehre seiner Mutter Apollonias erbaueten Tempel zu Cyzikus ausgeschmückt hatte. Alle diese Reliefs bezogen sich auf Mythen oder Geschichten in der griechischen Heroenwelt, in welchem gute Kinder sich durch eine besondere Zärtlichkeit gegen ihre Mütter auszeichneten, alle verherrlichten einen Gott oder Heros, der das Leben oder die Ehre seiner Mutter gerettet hatte. Gleich das erste Relief zeigte laut der Ueberschrift, die sich über

jedem hierhergehörigen Epigramm im Vaticanischen Codex befindet, den Bacchus, der seine Mutter aus der Unterwelt in den Himmel führt, indem Hermes den Zug eröffnet, Satyrn und Silenen aber mit Fackeln beihergehn. Das Epigramm selbst, das ohne allen dichterischen Gehalt blos durch seinen Inhalt einigen Werth erhält, lautet mit Hinweisung auf das Bildwerk folgendermaaßen:

Die mit Blitzen gebar, als Zeus der Donnrer ihr nahte,
Cadmus lockiges Kind, die ihm Harmonie gab,
Seine Mutter entführte der Thyrsusschwingende Sohn einst
Aus des Acherons Nacht, als er den Pentheus bestraft.

Visconti, welcher bei mehrern antiquarischen Erläuterungen von diesem Cyzizenischen Epigramme einen zweckmäßigen Gebrauch zu machen wußte, [2]) noch ehe sie der verdienstvolle teutsche Wiederhersteller der Anthologie Jacobs, nach Spalleti's (nun in der Herzogl. Bibliothek in Gotha befindlichen) Abschrift, sämtlich durch den Druck bekannt machte, [3]) verglich mit jenem Epigramm den Casalischen Sarkophag, fand auch hier unter dem Bacchischen Gefolge den Merkur, eine in dieser Gesellschaft ihm sonst nirgends vorgekommene Figur, und erklärte ohnbedenklich dieß Monument für eine Ruhe des Bacchus und der Semele, die so eben aus den stygischen in die obern Regionen hindurch gedrungen sind. Allein er übersah den gewiß nicht ganz unwichtigen Umstand, daß es in der Erklärung jenes Cyzizenischen Reliefs ausdrücklich heißt: Merkur sei dem Bac-

chus, der die Semele aus der Unterwelt hohlte, vorausgegangen, während ihm die Satyrn und Silenen das Geleite geben. Dort war also alles in Bewegung und fortschreitende Procession, wie auf so vielen andern Bacchanalen. Merkur eröffnete den Zug. Wie ganz anders sieht es auf unserm Relief aus. Da ist Merkur bloß Zuschauer unter der übrigen Sippschaft des Bacchus. An einem Zug ist gar nicht zu gedenken. Die zwei Hauptfiguren sind in der seeligsten Ruhe und Zufriedenheit. Hier hat also auch Merkur keineswegs die Hauptrolle eines Nekropompos, eines Schattenbegleiters, zu spielen. Auch ist es ungegründet, daß er sonst im Gefolge des Bacchus nicht erscheine. Eine Hauptstelle aus dem Athenäus wird weiter unten dieß außer allem Zweifel setzen. Es ist und bleibt der Gott von Indien mit seiner holden Braut, der in Naxos gefundenen und jezt als Braut geschmückten Ariadne. Gehen wir nun die Figuren dieses sehr geistreich gedachten Reliefs einzeln durch.

Es versetzt uns mit allen seinen Nebenfiguren und Umgebungen in die unerschöpfliche Fülle des Bacchischen Kunstcyklus, aus welchem mit weiser Auswahl auch neuere architectonische Verzierungskünstler in einem Zeitalter, wo alles von der Antike spricht, und doch nur wenige von ihr Muster zu entlehnen wissen, noch so Manches benutzen und erborgen könnten. Es führe uns also gleichsam in den Vorhof, zu welchen wir bey der Fortsetzung des Werkes noch öfterer zurückzukommen hoffen dürfen.

Auf dem Abhange des Berges Drios in Naxos, auf welchen nach der Sage der Naxier, Bacchus die Ariadne geführt haben und dann mit ihr verschwunden seyn sollte (S. Diodor. V, 30. 31.), ruht Bacchus, ein schlanker himmlischer Jüngling, den linken Fuß auf die mystische Vannus (Virg. Georg. I, 163) gesetzt, unter welcher sich die heilige Schlange hervorwindet und mit der rechten Hand seinem Lieblingspanther die Schaale mit dem Nectar seines Rebensaftes reichend. Diese Panther zeigen so wie die Tiger, auf welchen Bacchus oft allein, oder mit Ariadnen zugleich reitend vorgestellt wird, [4]) den Indischen Ursprung des Bacchus. Denn diese Thiere, besonders die kleinere Art (Büffon's Once), werden noch jetzt in Ostindien leicht gezähmt, und zur Jagd der Rehe, Gazellen u. s. w. abgerichtet, wozu man sie in mittlern Zeiten auch in Italien und Frankreich gebraucht hat. Die Naturgeschichte der Alten schrieb aber auch diesen Thieren einen besondern Gelust zum Weine zu, und erzählte allerlei Geschichten, wie sie die Jäger selbst durch Wein zu berauschen und zu fangen wüßten. Oppian läßt daher in seinem Jagdgedichte sogar die Pflegerinnen des Bacchus in Parder verwandelt werden, als sie den Pentheus zerrissen. [5]) Gewöhnlich geben Mänaden, oder Bacchische Frauen auf alten Kunstwerken, den Panthern und Tigern Wein zu saufen. [6]) Zuweilen thut es aber auch der Gott selbst; [7]) und dann bezeichnet es die hohe Zufriedenheit und heitere Ruhe des Gottes, der sich herabläßt, sein Lieblingsthier selbst zu tränken. Darum wählte der Bildhauer auch hier diese Vorstellung, der Vortheile zu geschweigen,

die dem Bildner für die Anordnung der schönen Figur selbst aus diesem Scherz mit dem geliebten Thiere erwachsen, dessen bequeme und gleichsam mit sich selbst zufriedene Lage man auch hier nicht übersehn wird. Die ihm entgegensitzende Ariadne hat eine Art von zweigehenkeltem Trinkgeschirr in der Hand, das man am häufigsten zu heiligen Opferspenden und Libationen brauchte, ein Karchesium in der Kunstsprache des Alterthums [7]). In der andern Hand hält sie den Phrygischen Tambourin, der noch zweimal auf diesem Relief erscheint, mit kleinen Reifchen, woran Schellen hingen, eingefaßt. Er kam von den Orgien der Cybele in die Bacchischen Processionen, und hatte ohnstreitig zur Belebung des raschen Tanzes, worin die Satyrn hüpften, eine große, von uns Nordländern kaum geahndete Kraft [8]). Bemerkenswerth ist das faltenreiche Gewand, welches Semele um sich herum geschlagen hat. Die Bräute waren, wie wir aus vielen alten Reliefs, vor allen aber aus der Aldrobrandinischen Hochzeit wissen, mit einem Gewand umhüllt, welches über den Kopf geschlagen auch oft die Stelle des Schleiers mit vertrat. Bräutlich ist also auch hier Ariadne gekränzt und geschmückt. Visconti findet aber gerade in diesem Gewand einen neuen Bestätigungsgrund für seine Semele. Ihm bezeichnet es das weite Gewand, in welches man die Verstorbene einzuwickeln und so zu verbrennen pflegte, und ist ihm also ein feiner Fingerzeig, daß uns hier eine Wiederbelebte erscheint. Der Berg, auf welchem das göttliche Paar seine Ruhe hielt, verkündigt die seegnende Gegenwart des Gottes, dessen Fußtritte üppige Fülle entquillt, durch einen frö-

lichen Pflanzen- und Baumwuchs. Die mit den Pappeln und Ulmen vermählten Reben bilden kühlende Weinlauben und überschatten, in genußreichen Trauben und Fruchtscheuren sich verschlingend, die ganze Gegend [9]. Die bacchischen Lieder waren voll von Verkündigungen der Wunder, die Bacchus mit seiner Gegenwart bewirkte [10], und so muß man auch hier die Idee des Künstlers fassen. Diese üppige Vegetation, will er uns sagen, sproßte und blühte auf den durch den edelsten Nectar berühmten Rebhügeln der göttlichen Insel (Dia) Naxos [11]) erst in dem Augenblick unaufhaltsam empor, als der Gott sich hier niederließ. Unverkennbar ist auch in der Mitte des Berges die heilige Grotte des Bacchus. Denn in kühlen, epheuumrankten Grotten wurde der Gott an Nysa erzogen, in Grotten wurden seine geheimsten Weihungen begangen, und ohne sie läßt sich daher kein feierliches Bacchanal denken [12]). Dieß geht so weit, daß der Mahler beim Philostratus (Icon. I, 14. p. 785.) so gar das Feuer, aus welchem der neugebohrne Bacchus hervorgeht, sich zertheilen läßt, um dahinter die heilige Grotte erblicken zu lassen, „um welche Epheuranken, und Weinreben und Thyrsusgestaltete Bäume sich herumziehn." Daher unterließ auch die Kunst nirgends, wo eine Bacchusfeier zu schmücken war, dergleichen Grotten anzubringen. So bemerkt Vitruv [13]), wo er die Szenen der alten Theatermalerei beschreibt, die Szenen bei den Satyrhandlungen, wo Bacchus immer im Spiel war, wären mit Bäumen, Grotten, Bergen und andern ländlichen nach Kunstgärtnerart [14]) gebildet gewesen.

Auf vorliegendem Kunstwerke gilt es nun ganz eigentlich der Grotte, worin die Brautnacht gefeiert werden soll. Es ist mir wahrscheinlich, daß diese Grotte bei großen Schaugeprängen mit paradirte. Denn am Ende war es ja dieselbe, worin, nach der gemeinsten griechischen Fabel Bacchus auch als Kind von den Nymphen erzogen worden war. Folgende Stelle scheint mir vorzüglich zum Beweiß für meine Behauptung geeignet zu seyn. Die prachtvolleste Bacchusprocession, die uns das Alterthum aufbewahrte, ist die, welche Ptolemäus Philadelphus in Alexandria halten ließ, und die uns Athenäus aus dem Callixenus erhalten hat. Unter andern Wunderdingen dieses Schaugepränges, erscheint uns da auch „von 50 Männern auf einem 20 Ellen langen, und 14 Ellen breiten Gerüste gezogen eine Felsengrotte, mit Epheu und **Winden** [15 a]) umschlungen, „aus welchen zahme und wilde Tauben den ganzen Weg „über hervorflogen, indem sie an den Füßen mit herabhängenden Fäden gebunden waren, so daß sie die Zuschauer leicht haschen konnten. Der Grotte entquollen „zwei Bäche, der eine von Milch, der andre von Wein, „und alle Nymphen um sie herum hatten goldene Kränze „auf dem Kopf, **der Merkurius aber einen „goldenen Heroldsstab, und prächtige Gewänder.**" Man sieht es ohne mein Erinnern, wie merkwürdig diese Nachricht auch zur Erklärung unsers Reliefs seyn muß. Die Grotte, von welcher hier die Rede ist, stellt selbst in der Aufeinanderfolge der Gegenstände, die in jenem Schaugepränge [15 b]) der Million Bewohner und Fremdlinge von Alexandrien vor

Augen geführt wurden, nichts anders, als die Geburtshöhle des zweimalgebohrnen Gottes (bimater Ovid Metam. IV, 12.) vor. Dahin zielen die Tauben, die man von Zeit zu Zeit aus der Grotte ausfliegen ließ. Höchstwahrscheinlich wollte man damit bei der frühesten Ernährung des kleinen Gottes ein ähnliches Wunder andeuten, als in der Höhle der cretensischen Dicte zur Pflege des kleinen Jupiters sich zugetragen haben sollte. Denn ihm, so sagte die älteste Ueberlieferung, brachten ab- und zufliegende Tauben Ambrosia zur Nahrung [16]. Die Nymphen sind nicht die gewöhnlichen Thyaden, sondern die Pflegerinnen und Ammen des jungen Gottes, deren man in Naxos selbst durch eine alte Sage dreie zu nennen wußte, Philia, Correis und Cleis [17]. Bacchus erbat ihnen von der Medea das Bad der Unsterblichkeit, und darum tragen sie hier auch goldene Kränze [18]. Und was hatte Merkur hierbei zu schaffen? Er bekam nach dem gemeinen Glauben den kleinen Bacchus, so bald ihn Jupiter aus seiner Hüfte geboren hatte, um ihn den Nymphen von Nysa oder Naxos zur Ammenpflege zu überbringen, eine Dienstleistung, die auch noch auf mehreren Denkmälern der alten Kunst, wo er entweder den kleinen Bacchus in ein Rehfell gewickelt aus dem Schooße des Jupiters empfängt, oder ihn in den Schooß einer Nymphe einbettet, sehr deutlich vorgestellt ist [19].

Was war schicklicher als diese pflegende Grotte voll süßer Erinnerungen aus der Kindheit jetzt auch zum Thalamus, zum Brautgemach für die Ariadne zu ma-

chen. Bei einer Hochzeit des Alterthums durfte es weder an einem Bräutigamsführer noch an Brautjungfern fehlen [20]. Diese waren hier leicht gefunden, und stehen auch auf unsern Relief abgebildet. Merkur, der einst den Bacchus als Kind in diese wirthliche Grotte brachte, erscheint auch hier wieder, wo sein Pflegling, jetzt der Ueberwinder Indiens, an demselben Orte seine Vermählung feiert und blickt mit süßem Entzücken auf das vollendete Paar, wie es einem treuen Bräutigamsführer geziemt. Die zwei Frauen möchte ich nicht als bloße neugierige Zuschauerinnen und gewöhnliche Mänaden betrachtet wissen. Es sind die Nymphen der Grotte, die hier die Rolle der Nympheutrien oder Brautjungfern zu spielen hatten. Freilich ist dabei alles Bacchanal und darum fehlt auch ihnen der Thyrsusstab und Tambourin nicht.

Könnte indeß noch ein Zweifel obwalten, ob diese ganze Deutung die richtige sei: so müßte die scherzhafte Episode, welche wir hier unten am Eingange der Grotte von einem lachenden Künstler abgebildet sehn, jede Ungewißheit aufheben. Neben der mystischen Kiste, aus welcher hier sehr bedeutend der darin verschlossene heilige Drache hervorguckt [21], und neben dem ämsig vorleuchtenden Silen, der hier, wie es bei allen Hochzeiten Daduchen oder Fackelträger gab, die Szene mit seiner Fackel beleuchtet, sehen wir zwei Liebesgötter sehr geschäftig einen Paniskus (kleinen Pan), den die Hände auf dem Rücken gebunden sind, zu bestrafen und fortzuführen. Was soll dieß hier? Visconti weiß dieß

mit dem Hauptsüjet, wie er es annimmt, d. h. mit der zur Oberwelt zurückgekehrten Semele durchaus in keine Verbindung zu bringen. Er bemerkt daher, daß der Bildner dieses Reliefs schon mit dem verdorbenen Geschmack der Ueberladung behaftet gewesen sei, und bloß darum, weil er diese Stelle des Marmors nicht leer lassen wollte, die scherzhafte Gruppe eines von Amorinen gezüchtigten Panisk angebracht habe, der deßwegen gestraft werde, weil er von dem dabei stehenden Silen im Ringen überwunden und nun den Amorinen zur Bestrafung übergeben worden sei. Auf eine athletische Szene deute auch das zu seinen Füßen umgestürzte Gefäß. Dieß sei offenbar ein Körbchen mit solchem feinen Sand, womit man die Palästern oder Ringplätze zu bestreuen pflegte. Allein sollte hier der übrigens so scharfsinnige Ausleger dem Bildner dieses Reliefs, das freilich seiner Ausführung nach einen spätern Stil verrathen mag, aber von einem trefflichen ältern Kunstwerke kopirt seyn kann, nicht etwas zu viel gethan haben? Und sollte dieser Panisk nicht schon aus den vorhergehenden Erklärungen eine alte Bekanntschaft von uns seyn! Mit einem Worte, es ist derselbe vorwitzige Waldgott, den wir auf der Fig. 2. abgebildeten Gemme und auf so vielen anderen Bildwerken, die oben darüber angeführt wurden, schon kennen gelernt haben. Er wagte es die geheimen Reize der schlummernden Ariadne in dem Augenblick lüstern zu enthüllen, wo Bacchus selbst hinzutrat. Ein solcher Frevel kann nicht unbestraft bleiben [22]). Der kleine Liebesgott, den wir schon oben neben der verlassenen Ariadne weinen sahn, hat

sich jetzt mit einem zweiten verbunden, und beide führen siegreich (das sagt die Palme in der Hand des Einen) und strafend — denn der andre scheint wirklich mit einer Art von krummen Hirtenstab (pedum) ihn zu züchtigen, — den muthwilligen Bocksfuß zur verdienten Strafe. Am Ende wird es wohl so arg nicht gemeint seyn, und der des Landes verwiesene aufs neue in den Thiasos des Gottes aufgenommen werden. Man wird nun alles im genauesten Zusammenhang miteinander finden, und es dem Künstler Dank wissen, der die erhabene Ruhe der Hauptfiguren durch diesen Scherz voll reger Lust und Bewegung trefflich abzusetzen und hervorzuheben wußte. Freilich paßt hierzu der Korb mit Sand nicht recht, den wir zu den Füßen dieser scherzhaften Gruppe ausgeschüttet sehn. Allein ist es auch wirklich Sand, der hier verschüttet wird? Wie vielerlei Gefäße, Kanister und Körbchen finden wir nicht auf alten Bacchanalen! Wer mag dieß alles aufs genaueste zu bestimmen wagen! — Während diese Amorinen den Pan bestrafen, spielt ein anderer kleinerer auf einem Absatz des Berges ruhend den Neuvermählten auf seinem phrygischen Horn sein Brautliedchen oder — Schlummerliedchen vor. Dieß bedarf eben so wenig einer Erklärung, als der Altar, auf welchem sich die eine der Nymphen stützt [23]), oder als der Reisehuth (petasus), der dem Merkur über den Schultern hängt und mit einer Art von Band über der Brust weg fest gehalten wird [24]).

Zwei sehr charakteristische Figuren sind die zwei Satyrn oder in der römischen Sprache Faunen [25]), die sich an der schönen Braut da oben gar nicht satt sehen können, und in ihrer ganzen Stellung die gespannteste Neugierde ausdrücken. Der eine hat sich sogar auf die Fußzehen gestellt. Beide aber machen den Gest mit der Hand, womit man in der Ferne etwas genau zu erspähen sucht, oder sind nach dem Ausdruck der griechischen Kunstsprache Aposcopeuontes [26]). Der Künstler könnte nicht leicht eine Geberde finden, womit er die lüsterne Begierlichkeit dieser rohen Naturkinder, die sich doch hier in die Schranken der Ehrfurcht zurückziehen mußte, lebendiger hätte ausdrücken können. So erscheinen sie auch als lüsterne Lauscher häufig auf andern Kunstwerken [27]). Zugleich giebt uns dieß eine Vorstellung von einer gewissen Ferne, die freilich die Natur des Kunstwerkes selbst auf andere Weise auszudrücken, nicht erlaubte. Denn man muß sich den Ruhesitz des Brautpaars auf einem ziemlich hohen Berg und die herumstehende Gesellschaft noch immer in einer ziemlichen Entfernung denken. Die colossalische Größe der Hauptfiguren ist ganz der Vorstellung von ihrer Göttlichkeit angemessen.

Endlich verdienen auch die beiden ehrwürdigen Figuren an den beiden Enden des Reliefs noch einige Aufmerksamkeit. Es sind offenbar Priester des Bacchus in dem langen Talar und mit der überhängenden Rehhaut (nebris), wie man auch sehr oft den indischen oder bärtigen Bacchus selbst abgebildet findet [28]). Durch

den Calathus oder das Körbchen, welches das Zeichen des Ueberflusses ist, auf dem Haupte, werden sie hier als eine Art von Atlanten oder Telamonen (Vitruv VI, 10.) bezeichnet, welche so wie die weiblichen Caryatiden sehr oft auf Sarcophagen die Ecken zieren [29], und die dazwischen aufgestellten Bildwerke gleichsam wie in einem Rahmen einfassen. Die ehrfurchtsvolle Geberde, mit welcher sie geschlossen und fest, das Haupt etwas nach innen herein auf die Gottheit im Mittelpunkte gerichtet, mit ihrem Thyrsus und Tambourin dastehn, erinnert an die Doryphoren oder Trabanten der alten Tragödie. Doch hier wird eine Hochzeit, ein Fest des Hymenäus gefeiert. Ich möchte sie also lieber Pastophoren oder Baldachinträger nennen [30]. Für den empfänglichern Zuschauer haben diese zwei ehrwürdigen Alten etwas Geheimes, Mystisches, Ehrfurchtgebietendes, was dem Eindruck, den der Künstler durch den Anblick des Ganzen hervorzubringen suchte, trefflich zu statten kommt.

Schade daß der Raum der Platte nicht gestattete, auch die Bildwerke auf dem Deckel des Sarcophags, die auf der Originaltafel gleichfalls in Kupfer gestochen sind, nachzubilden. Hier feiern Bacchus und Semele das eigentliche Gastmal der Hochzeit unter dem frölichsten Getümmel des sie umrauschenden Thiasos. Ein alter Satyr trinkt aus einem Horn dem guten Geiste (Agathodämon) Bacchus eine volle Libation, während die zarte Ariadne dem doppelten Flötenspiel einer Mänade

lauscht, die zugleich die Fußorgel oder das Scabillum tritt. Ein Paniskus wird im Zustand der höchsten Unbeholfenheit und Trunkenheit von zwei mitleidigen Mänaden zur Ruhe gebracht. Zwei andere Mänaden forschen vorwitzig an den heiligen Körben. Der geliebte Jüngling des Bacchus Akratos kommt auf einem von Tigern gezogenen Wagen gefahren, den ein Amorino bloß mit dem Klang seiner Cither regiert. Auch diese Friese ist voll Bedeutung und reger Bewegung. Und wozu dieß alles auf einem Sarkophag? So führt Bacchus seine Braut zu himmlischen Freuden. Die Eingeweihten und Frommen erwartet Elysium und ein ewiges Bacchanal. So enthielt der Sarcophag durch seine Bildwerke gewissermaßen die trostreiche Seeligsprechung der Entschlummerten, deren Aschenkrug der Marmor umschloß!

Folgende Bemerkungen hat mir Hr. Prof. Meyer hierüber mitgetheilt, wo unsere Leser auch noch die beste Auskunft über die kleinern Kunstwerke finden werden die dem Relief untergesetzt sind.

Kunstbemerkungen.

Was die Kunst des auf der IV. und V. Tafel abgebildeten Basreliefs von der Hochzeitfeier des Bachus mit der Ariadne betrift, ist zwar meistens in der vorher-

gehenden gelehrten Erklärung schon bündig gesagt worden, doch bleibt hier noch die Anmerkung zu machen übrig, daß unter der ganzen beträchtlichen Zahl antiker Monumente, welche diesen Gegenstand darstellen, wohl nicht leicht eine reichere, schönere, geschmack und bedeutungsvollere Composition zu finden seyn dürfte, denn es herrscht darin durchaus jene gefällige Symmetrie, welche auch die üppigste Kunst der Alten denjenigen Werken, die eigentlich nur architectonischer Zierath seyn, oder wie das Gegenwärtige die Stelle eines solchen einnehmen solten, immer zu geben pflegte, gleichsam um damit ihre eigentliche Bestimmung anzukünden und bescheiden zu gestehen, daß die Kunst nicht in ihrem Ernst, sondern bloß verschönend — als Spiel, auftrete. Diese Symmetrie aber erstreckt sich bloß auf die allgemeinen Massen und Figuren die einander gegenüber stehen, denn im einzelnen beobachteten die alten Künstler aus guter Zeit alle die Regeln mannigfaltiger Abwechslung, der Erfinder unsers Reliefs hat sich auch vorzüglich in diesem Stück als einer der gewandetsten Meister gezeiget, wußte z. B. die beiden spähenden Faunen, die sich ruhig aufstützenden Bacchischen Nymphen, die beiden alten bärtigen Priester des Bacchus im allgemeinen ihrer Gebärde einander so nahe zu bringen und durch zarte Nüanzirung doch wieder so fein abzustechen, daß sein Werk in dieser Hinsicht zur aufmerksamen Betrachtung und denen welche es bedürfen, zum Studium als wahrhaft mustermäßig empfohlen werden darf.

No. 4. auf eben derselben Tafel. Zwei jugendliche Faune welche auf Panthern reiten, die in Laub-

werk endigen und zwischen sich ein Gefäß stehen haben, sind von einem Basrelief in gebrannter Erde abgezeichnet, welches der Verfasser dieser Anmerkungen selbst besessen. Die gefällige Zierlichkeit der Erfindung und Anordnung nebst der leichten Ausführung und eleganten Form der Figuren des Originals zeigen daß der Urheber derselben ein vollendeter trefflicher Künstler war. Aus der Reihe oben angebrachter Eyer oder Ochsenaugen die hier im Kupferstich weggelassen worden, erhellet daß solches ein Bruchstück von einem Fries sey der vormahls irgend ein kleines dem Bacchus geheiligtes Gebäude zierte, daß dieser Zierrath auswendig angebracht war läßt sich daraus schließen weil die höhern zarter gearbeiteten Stellen von der Witterung verletzt zu seyn scheinen.

No. 5. Ein sehr schön erhoben gearbeiteter Agatonyx des Hrn Geh. Raths von Göthe wird hier so wie das obige Basrelief in gebrannter Erde zum erstenmahl bekannt gemacht. Die Herme eines alten Fauns, (denn daß er ein solcher nicht aber ein Priap sey deutete der Künstler durch das auf dem Rücken bemerkbare kleine Schweifchen an. Der angelehnte Thyrsusstab und der auf Erde stehende Krug componiren so wunderschön zusammen daß das Ganze wohl für eine der gelungensten Gruppen Bacchischer Attribute gelten kann, die aus dem Alterthum übrig geblieben sind.

Ein ähnliches Verdienst muß man auch dem Intaglio No. 6. mit dem Thyrsusstab und der Maske zugestehen. In welche Steinart das Original geschnitten

ist wissen wir eben so wenig als den Besitzer desselben anzugeben, die Abbildung wurde nach dem ziemlich selten vorkommenden Abguß in Schwefel gemacht.

Anmerkungen.

1) Θίασος, von θειάζειν, war eigentlich das Wort, welches vom lärmenden Gefolge der Orgiasten, oder der Menschen gesagt wurde, die in den Processionen der Cybele und des Bacchus von der asiatischen Janitscharenmusik begeistert herumtanzten. S. Spanheim zu Aristoph. Plut. 508. Nach und nach bildeten sich ordentliche Brüderschaften, die an gewissen Tagen die Feier des Gottes begingen und schmaußten. Von Dale hat in seinen Abhandlungen über die atheniſchen Marmorinschriften die Sache gründlich erläutert, wobei noch Saumaise ad ius Atticum et Romanum c. 4. p. 146—48 zu vergleichen ist. Die Römer nannten diese heiligen Brüderschaften sodalitates. Die katholische Brüderschaften und die damit verbundenen Fahnen, Aufzüge, Stiftungen u. s. w. stammen in gerader Linie von diesen bacchischen Thiasen ab. Was man auf diesen Relief erblickt, ist die Thiase des Bacchus.

2) S. zu den Iscrizioni Triopee p. 122. und bei mehrern Gelegenheiten im Museum Pio = Clementinum.

3) In den Exercitationibus criticis ad scriptores veteres T. II. p. 139. ff. Das auf unsern Sarcophag sich beziehende Epigramm ist dort das erste, und wird S. 145. ff. gelehrt erläutert. Die Epigramme selbst sind freilich ohne allen dichterischen Werth, können darum aber doch wirklich unter den Reliefs in den Tempelsäulen eingegraben gewesen seyn. Denn

so foderte es durchaus die älteste Sitte. S. Visconti zum Pio-Clement. T. IV. p. 65. a. Wie hölzern sind einige ähnliche Inschriften, die Pausanias unter sehr alten Donarien und Weihungen laß?

4) Z. B. Tischbeinische Vasen T. II. tab. 43. Eckhel Doctrin. N. V. T. II. p. 433.

5) S. Oppian Cyneget. IV. 342. ff. Das Wort leitet Saumaise zu Solin. p. 149. b. so ab, daß es, das Thier des Pan (πανός θήρ) bezeichnen soll. Allein es ist gewiß so gut, wie πάρδαλις (eigentlich das Männchen, so wie Panther das Weibchen derselben Thierart) orientalischen Ursprungs. S. Bochart Hieroz. P. I. libr. III. c. 8. p. 800. f.

6) Ueberhaupt wurden diese Thiere in hundert Fällen zu Zierrathen, Friesen, auf den Deckeln und Henkeln der Gefäße, u. dergl. von den Alten gebraucht und in Arabesken verschlungen. Beispiele findet man in den Herculanischen Gemälden und in Caylus Recueil häufig. Immer setzt man ihnen dann einen Scyphus, Amphora oder ein anderes mahlerisch gerundetes Weingefäß zur Seite zum sichern Fingerzeig, woher diese Verzierung eigentlich stamme. Ein Beispiel der Art giebt die 4te Figur auf unsern Tafeln nach einem noch nicht edirten Relief in Terra Cotta im Besitz des Hrn. Professor Meyer.

7) Dieß beweißt unter andern eine merkwürdige Stelle in des Alexandrinischen Hero Αὐτοματοποιητικοῖς p. 246 247. (Math. vet. Gr.) wo ein merkwürdiges Automat beschrieben wird, das den Bachus in seinem Tempel vorstellte, wo die Mänaden um ihn herumtanzten, Musik machten u. s. w. der Gott sitzt in der Mitte, in der Linken den Thyrsusstab, in der rechten eine Schale (σκύφον) haltend.

Zu seinen Füßen sitzt ein Pantherisk. παρακαθέζεται πανθηρίσκος πρὸς τοῖς τοῦ θεοῦ ποσίν. Wenn nun das ganze Automat sich in Bewegung setzt: so strömt aus dem Thyrsus Milch oder Wasser, aus der Schaale aber Wein auf den unten liegenden Panther. Eine wichtige Stelle auch zur Einsicht in die Priestergaukeleien des Alterthums! Die Vorstellung des Bacchus, der einem Panther, der mit den Vorderfüßen liebkosend an ihn anspringt, Wein aus dem Skyphus schenkt, muß häufiger vorgekommen seyn, da wir sie auch noch auf einem herkulanischen Gemälde Pitture d' Ercolano T. VII. tav. 25 wiederfinden.

8) Karpesion ist ein länglichrunder Pokal, mit Henkeln, die vom Rande zum Boden gehn. S. zu Virgils Aen. V, 77. Hatten die Naxier von ihrer Ariadne vielleicht eine Sage, daß Bacchus der Braut ein schönes Trinkgeschirr schenkte, wie einst der Alkmene Jupiter bei seinem nächtlichen Besuch ein solches Karpesium geschenkt haben sollte, das Charon der Lampsakener noch zu Sparta sah? S. Athenäus in der Hauptstelle über diese Art von Geschirren XI. 7. p. 474. F. 475. B, und zielte vielleicht der gelehrte Bildner auf diese Tradition?

9) Auch diese Hand-Trommel kam ursprünglich aus Indien. S. Suidas s. v. σάλπιγξ. Im Dienste der Cybele versinnbildet sie zugleich den Erdkreiß nach der damaligen Vorstellung von der tellerförmigen Gestalt desselben. Die Antiquare, die davon gehandelt haben, citirt Fabrizius Bibliogr. Antiqu. p. 527. f. Js. Voß hat in seinem lehrreichen Buche de poematum cantu et viribus rhythmi p. 132.. ff. eine oft bespöttelte Lobrede auf die rhythmische Kraft der Trommel, die aber in Absicht auf die Erregung eines rohen Gemüths zu einer Art von Raserei, wie die Beobachtungen neuerer Reisenden beweisen, ungemein viel

wahres enthält. Ohne jene phrygischen Tambourins wäre die heilige Wuth nicht möglich gewesen.

10) Man nennte dergleichen natürliche Weinlauben hypampeli, trichilae, das griechische Wort ἀναδένδρας mahlt die Sache noch besser. Mahlerisch verschlangen sich die Ranken mit herabhängenden Trauben belastet zwischen zwei aus einander stehenden Bäumen und bildeten dadurch die Festons und Guirlanden (πάγκαρποι), wovon die Kunst bald zur Verzierung der Tempel, Altäre u. s. w. einen so mannigfaltigen Gebrauch machte. Tischbein hat dieß zum Behuf seiner homerischen Gemälde in einem sprechenden Kupferstich vorgestellt. Dergleichen Lauben wurden besonders auch bei den Bacchusprocessionen mit Kunst nachgebildet. So führt Callixenus beim Athenäus V, 7. p. 198. C. D. in der pentelarischen Procession zu Alexandrien eine Laube (σκιάς) an, die über das 10 Ellen hohe Bild des Bacchus aus Epheu, Reben und Fruchtbäumen sich zusammenfügte. Dieß wollen auch die alten Vasenmahler durch so viele Epheu- und Rebenranken sagen, die sie über die bacchischen Figuren hinziehen.

11) Man lese z. B. nur den herrlichen Chorgesang in des Euripides Bacchä V. 105. ff.

12) Der trefliche Weinschmecker Archilochus verglich den Naxischen Wein mit dem Nectar. S. Athenäus I, 24. p. 30. F. darum, sagt Plinius IV, 12. hieß man die Insel auch Dionysios. Auf ihren Münzen führt sie daher auch den zweigehenkelten Weinkrug (diota) als Zeichen. S. Beyer Thes. Brandenb. T. I. p. 432. Eckhel Doctrin. N. V. T. II. p. 333.

13) So war schon die Grotte des Bacchus auf dem Kasten des Cypselus gebildet, Pausan. V, 19. Die Grotte von Nysa beschreibt Diodor an mehrern Orten. Der Braunschweig-

sche Onyx läßt den Jacchus und die Kore aus einer mystischen Grotte hervortreten u. s. w.

13) Vitruv V, 8. p. 194. ed. *Galian.* p. 113. ed. *Rode.*

14) H. Rode Th. I. S. 245. übersetzt topiarii operis (wenn dieß anders die wahre Lesart ist) nicht ganz richtig durch Landschaftsgemälde. Es bezeichnet die Art einer Ziergärtnerei wobei besonders die Staudengewächse (shrubberies der Engländer) und Lauben in allerlei Formen gezogen wurden. So braucht es auch Plinius XXXV, 10. S. 37.

15) In der Beschreibung beim Athenäus V, 7. p. 200. C. muß statt κισσῷ καὶ μίλτῳ gelesen werden κισσῷ καὶ σμίλακι συνηρεφές. So reden die Alten von lieblich umrankten Grotten wie z. B. von der der Lamia im innern Afrika beim Diodor XX, 41. T. II. p. 435. *Wess.* Smilax ist hier nicht der Taxus- oder Eybenbaum sondern eine Schmarotzerpflanze und herba coronaria, wie der Epheu, eine Windenart, conuoluulus Sepium *Linn.* nach Falconer Miscellaneous tracts relating to natural history p. 162. Vergl. Saumaise zum Solin S. 733. Wo Bacchus waltet, da blühet neben dem Epheu auch der Smilax. Eurip. Bacch. 108 und daher werden weiter oben in eben dieser Procession die Mänaden mit Epheu und Smilax gekränzt.

15 b) Voraus geht der Thalamos der Semele, dann kommt die Grotte, dann der Indische Triumph. Also erst der Ort der Geburt, dann der Erziehung, dann des jugendlichen Sieges. Gewiß auch in der Anordnung dieses Siegesgepränges harrt ein Geist, der die Blüthe aller frühern Cultur und Kunst gebrochen hat! Diesen herrlichen Ueberresten des alexandrinischen Luxus soll in der Folge ein eigener Heft gewidmet seyn.

16) S. Odyss. XII, 63. Die Taube spielt eine große Rolle in allen aus dem Orient entsprungenen Mythen. Sie war im

ganzen Orient das Symbol des Brütens und der erzeugenden Lebenswärme. Daher der Taubendienst der Assyrier, daher ihre Wanderung mit der Astarte oder großen Naturgöttin nach Cypern und Sicilien, von wo die Taube der Lieblingsvogel der Venus wird. Aber sie wurde auch schon in den frühesten Zeiten als Briefbothin (columba tabellaria) gekannt und gebraucht. Daher die Fabeln von den dienenden Tauben in der Grotte des Jupiters, beim Argonautenzug u. s. w. Von ihnen nannte man nun auch dienende grauen Tauben. S. die Hauptstelle Herodot II, 55. Dies soll anderswo weitläuftiger ausgeführt werden.

17) S. Diodor V, 52. p. 372. mit Wesselings Anmerk. Da man die Geburt des Bacchus an hundert verschiedene Orte wo guter Wein wuchs hinfabelte; so entstanden auch an eben so viel Orten besondere Ammen des Bacchs. S. Heyne zum Apollodor p. 563. f.

18) Diesen Verjüngungsproceß der Ammen des Bacchus wählte Aeschylus zum Sujet einer eigenen Satyrhandlung. S. Vasenerklärungen Th. II. S. 185. Daher möchte ich die in Vaillants Kaisermünzen auf einer Münze von Naxos vorkommenden drei Mädchen, die sich umschlungen halten, nicht für Grazien halten, wie auch Eckhel Doctrin. N. V. T. II. p. 333. sie deutet, sondern für die verjüngten drei Ammen, deren bestimmte Nahmen Diodor am ang. O. uns erhalten hat.

19) S. Apollodor. III, 4. 5. Merkurius der den kleinen Bacchus zu den Nymphen trägt, ist auf mehreren Denkmälern abgebildet z. B. auf einem schönen Relief im Pio-Clementino T. IV. tav. 19. wo Visconti S. 41. mehrere Monumente aufführt. So auf einer Tischbeinischen Vase T. II. 18. Verg. Facius zum Pausan. T. II, p. 74.

20) Der Brautführer hieß νυμφαγωγος, pronubus, oder auch παράνυμφος. Die Brautjungfern νυμφεύτριαι oder νυμφοκόμοι. Die Sache ist aus Pollux und den alten Grammatikern bekannt, und von Potter Archäologie Th. II. S. 518. Ramb. zur Gnüge erläutert worden. Die Fackelträger bei der Hochzeitprocession kommen schon in Homer Ilias XVIII, 490. und häufig auf alten Denkmälern vor.

21) Die sogenannte cista mystica enthielt ohnstreitig den Liegam oder Phallus, um welchen sich das ganze Geheimniß der Bacchischen Orgien herumdreht. S. Diodor IV. 6. p. 252. und St. Croix Versuch über die alten Mysterien S. 282. d. Uebers. Die Sache muß aus dem ältesten Liegamdienst der oberasiatischen Völkerschaften erklärt werden und ist ihrem Ursprung nach ganz ehrwürdig und rein gewesen, welches auch Keight in seinem selbst in England von der Antiquarian Society confiscirten Buche on the Worship of Priapus mit allem Ernste zu zeigen bemüht gewesen ist. Man hatte eine Art zahmer Schlangen οφις παρειαι genannt, die man zu allen Bacchischen Gaukelspielen abrichten und brauchen konnte. Demosthenes pro Coron. p. 313, 25. Reisk. Diese legte man zwischen Epheu und Feigenblätter in die mystische Kiste. Wer nun zu vorwitzig diese Kiste eröffnete, dem kam die Schlange plötzlich über den Hals, und machte ihn rasend. Die Sache wird aus der athenischen Fabel von den Töchtern des Erechtheus völlig klar. S. Metamorph. II, 552. ff. vergl. mit Pausan. I, 27. p. 101. Wo also die Cista Mystika geöffnet erscheint, und die Schlange herauskriecht, wie auf den bekannten pergamenischen Münzen, den Cistophoren, da wird angenommen befinden sich Eingeweihte. Lami in seiner Abhandlung sopra i serpenti sacri in den Saggi di Cortona T. IV. p. 54. ff. hat reiche, aber noch unverarbeitete Collectaneen.

22) Man muß sich nehmlich bei allen jenen Vorstellungen, die oben zur zweiten Tafel angeführt worden sind, die Szene immer so denken: Während die ermattete Ariadne an einer Grotte eingeschlummert ist, langte eben Bacchus von seinem Zuge nach Indien auf seiner mütterlichen Insel an. Das Gefolge des Gottes zerstreut sich in Grotten und Gebüsche. Ein junger Pan wittert zuerst die schlafende Ariadne aus, beschleicht sie und ist eben im Begriff, ihr heimlich das neidische Gewand zu rauben, als Bacchus selbst hervortritt u. s. w.

23) Dergleichen Altäre wurden dem Bacchus von seinem Gefolge auch im Freien aufgerichtet. So sagt Theokrit die Thebanischen Mänaden hätten dem Gott 12 Altäre auf einer Wiese errichtet (XXVI. 5) Vergl. Visconti zum Pio-Clement. T. IV. p. 45. b. Man scheint sie mit sich herumgetragen zu haben. Sehr passend ist das Bildwerk auf dieser Ara gewählt. Es ist auch ein Bacchus in Ruhe.

24) Bekanntlich gieng im griechischen Alterthum alles ohne alle Hauptbedeckung ausgenommen auf Reisen, wo man thessalische, arcadische, laconische Reisehüthe trug. S. die Furienmaske im Trauerspiele der Griechen S. 123. f. Merkur der immer reisefertige Gott zeichnet sich also durch diesen Reisehuth vor andern Göttern aus; doch tragen ihn auch häufig die Heroen, wenn sie auf der Wanderschaft vorgestellt werden. Hielt man sich auf der Reise wo auf, so nahm man ihn ab, und ließ ihn auf den Rücken herabhängen. Beispiele dieser letzten Form kommen häufig auf alten Bildwerken vor. Winkelmann zu den Monumenti p. 113. 14. hat eine ganze Reihe derselben angeführt.

25) Satyr und Faune unterscheiden sich von der gewöhnlichen Menschengestalt bloß durch den Geisschwanz und die spitzen Ohren auf alten Kunstwerken. Die Waldgötter mit den

Ziegenfüßen sind die Pans und Paniski. Alte Satyrn heißen Silenen. S. Heyne antiqu. Auff. II. St. S. 58 ff. Wir haben also auf vorliegendem Relief alle drei Gattungen. Die zwei großen, neugierig zuschauenden Figuren sind Satyrn, der alte mit der Fackel unten am Eintritt der Grotte ist ein Silen. Der von den Liebesgöttern fortgezogene ein Pan. Dieser Unterschied wird inzwischen weder von den Dichtern noch Bildnern stets beobachtet. S. Visconti zum Pio-Clement. T. III. p. 54. 6. der sehr richtig bemerkt, daß die römischen Fauni von den arcadischen Panen selbst dem Wort nach abstammen. Die Satyrn werden überall bei den alten Dichtern als immer hüpfende und springende Tänzer geschildert, σκιρτηταί, πηδῶντες u. s. w. Man sehe den Cyclops des Euripides. Daher zeigt hier ihr stillstehendes Erstaunen eine um so lebhaftere Verwunderung an.

26) Diesen Gest schildert Silius Italicus XIII, 342 wo er vom Pan, dem Herumschauenden (σκοπιήτης S. Analect. T. I. p. 481. VIII. T. 1. p. 10. XVII.) spricht sehr malerisch — umbrato perlustrat pascua visu. Das Alterthum bewunderte ein Gemälde des Antiphilus, einen Satyr mit der Pantherhaut, der die Hand über die Augen hielt, um desto schärfer auf etwas hinzublicken, und von diesen sagt Plinius XXXV. S. 36, 32. Aposcopeuonta appellant. Der Gest kam in die satyrischen Tänze, wo oft der Tanzende pantomimisch die Hand übers Auge hielt, um eine Nymphe zu fixiren. Dieß nannte Aeschylus in einer verloren gegangenen Satyrhandlung ὑπόσκοπον χέρα, woraus es Hesychius T. II. c. 1475, 3. anführt und sagt, dieß sei ein Gest, wie es die Panen machten, wenn sie sich umsahen. Er hieße in der Orchestik σκοπός. Etwas ganz anders war σκὼψ mit seinen Derivaten, welches eine spöttische Nachäffung im Tanze war. S. Saumaise zu den Scriptt. Ae. Arg. T. II. p. 836. 4.

und Heyne Antiq. Auff. II. 66. Dergleichen Satyrn kommen nun noch jetzt auf alten Denkmälern vor. Visconti zum Pio-Clement. T. III. p. 55. c. besann sich nur auf eine Gemme bei *Agostini* T. II. N. 22. Man vergleiche die Camee in einer alten Paste bei Buonarotti Osservaz. sopr. medag. I. p. 437.

27) z. B. die zierliche Vasenabbildung in der Tischbeinischen Sammlung T. I. 32. wo gleichfalls Satyrn in einer Bacchischen Grotte lüstern zugucken. Lauschende Satyrn finden sich auch sonst häufig auf Vasen z. B. in jener Sammlung T. II. tab. 46. 47.

28) Die ältere Vorstellung des Bacchus (den man daher den Indischen nennt) stellte ihn durchaus als einen muntern und kräftigen Greiß vor mit einem ehrwürdigen Barte, und einem langen, bis auf die Füße herabgehenden Gewande. So erschien er auf dem Kasten des Cypselus V. 19. p. 84. in seiner Grotte liegend, bärtig und in langem Gewande. Andere Stellen giebt Buonarotti Observ. sopr. in med. p. 440. Man hat nun die noch vorhandenen zum Theil meisterhaft ausgeführten Bilder und Statüen des bärtigen Bacchus (z. B. den sogenannten Sardanapal) nur immer Priester des Bacchus genannt (S. Visconti zum Pio-Clement. T. II. p. 82. ff.) allein man thut besser auch sie mit dem Nahmen des Bacchus zu belegen. Denn diese Priester repräsentirten in den Festprocessionen und Weihungen den Gott aus Indien selbst. So muß man die Vasen verstehn, wo diese ältere Bacchusgestalt sehr häufig vorkommt. So sind auch auf unserm Relief diese zwei Figuren eigentliche Bacchi, aber sie dienen dem jüngern Bacchus, dem Sohn der Thebanischen Semele, den die Kunst der Griechen nun auch verjüngt und vor jenem alten Bacchus nichts übrig ließ, als hie und da das lange, weichliche Gewand, wie es die Kamphorn und Jungfrauen zu tragen

pflegten. S. Winkelmann zu den Monumenti, Trattato prelimin. p. XLI.

29) Um hier nur eines Beispiels zu gedenken, wird der merkwürdige Sarkophag in der Lorenzo-Kirche in Rom, der eine römische Hochzeitcäremonie vorstellt, gleichfalls in seiner Hauptfronte von einer Abundantia mit dem Horn geschlossen, die einen Calathus auf dem Kopf trägt, und dadurch zu einer Karyatide wird. S. die Abbildung in Lumisden's Remarks on the Antiquities of Rome p. 430.

30) Pastophoren erklärt man gewöhnlich durch die Träger der kleinen Tempelchen und Tabernakel, die schon in den ältesten Zeiten in Aegypten gewöhnlich waren. S. Wesseling zum Diodor I, 29. p. 34. Allein παςάδες heißen auch die thalami oder Baldachinartigen Umhänge des Brautzimmers, und so verstehe ich hier die Pastophoren, als diejenigen, welche gleichsam die Decken und Teppiche unterstützen, unter welchen diese Brautszene gespielt wird. Vergl. Le Moyne Epist. ad Cuperum p. 258-60.

Inhalt.

Vorbericht über den Plan dieses Museums und der damit verbundenen archäologischen Hefte S. I-XVI

I. Tafel.

Die erwachte Ariadne — 1-25
Nach den Pitture d'Ercolano.

II. Tafel.

Die schlummernde Ariadne — 26-51
Nach der Statue jetzt in Museé des Arts in Paris.

III. Tafel. Die Ruderschiffe der Alten. — 52-74
Nach Carcani, Melvill und Le Roy

IV. und V. Tafel.

Hochzeitfeier der Ariadne mit dem Bacchus. — S 75-102

Nach einem Basrelief des Prälaten Giuseppe Casali in Rom

EIGENTHUM DER STADT AUGSBURG

BSB Bayerische StaatsBibliothek

MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Böttiger, Carl August,

Archäologisches Museum zur Erläuterung der Abbildungen aus dem classischen Alterthume für Studirende und Kunstfreunde

Weimar 1801

Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek -- H 272
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11250881-6